STORIA DELLE BELLE ARTI IN ITALIA DI FERDINANDO RANALLI

STORIA

DELLE BELLE ARTI IN ITALIA

VOLUME SECONDO

STORIA
DELLE
BELLE ARTI IN ITALIA

DI FERDINANDO RANALLI

SECONDA EDIZIONE, MIGLIORATA E AMPLIATA DALL'AUTORE

VOLUME SECONDO

FIRENZE
TIPOGRAFIA DI EMILIO TORELLI

1856

STORIA

DELLE

BELLE ARTI IN ITALIA

LIBRO DECIMO

SOMMARIO

Primi segni di corruzione nelle arti. — Infausta autorità degli eruditi sulle medesime. — Breve di papa Leone, col quale conferisce a Raffaello l'ufficio di soprintendente dell' antichità, e risposta del Sanzio. — Zelo di Raffaello per la conservazione di dette antichità, e suoi studi intorno alle medesime. — Raffaello prende ancor egli un po' di maniera, che dà nella così detta convenzione; al che viene altresì tirato da' suggetti mitologici, che fuori della Galatea, non aveva fino allora dipinti. — Pitture della Farnesina. — Descrizione di quelle che sono nelle lunette della loggia. — Storie di Psiche ne' peducci e nella volta. — Raffaello trova un bellissimo modo per isfuggire l'arte di figurare le cose dal sotto in su. — Nelle pitture della Farnesina Raffaello è aiutato da parecchi suoi discepoli. — Benvenuto Garofolo e suoi principii. — Amori di Raffaello colla così detta Fornarina, e ritratto vero di lei. — Quadro di S. Michele pel re di Francia, e sacra famiglia pure pel detto re; l'uno e l'altro nel museo di Parigi. — Disegni degli arazzi; e considerazioni intorno ai medesimi. — Storie nell' orlo degli arazzi allusive alla Casa Medici. — Disegni delle due prime storie della sala di Costantino. — Considerazioni intorno a questi disegni. — La moltiplicità delle opere fu cagione perchè Raffaello negli ultimi anni non avesse più tanta cura del vero. — Novella gara di Raf-

faello con Michelangelo; onde l' Urbinate si scote da quel suo ultimo sonnecchiare. — Sebastiano Veneziano. — Suoi primi studi ed opere; nelle quali è aiutato da Michelangelo, che vuol contrapporlo al Sanzio per la bellezza del colorito. — Quadro della Trasfigurazione ultima opera di Raffaello. — Si descrive la parte di sotto, dove sono gli apostoli e l' ossesso. — Si descrive la parte superiore della Trasfigurazione, e si mostra qual divina cosa ella sia. — Morte di Raffaello. — Si esaminano alcuni punti della sua vita. — Bontà angelica di Raffaello e sue virtù rarissime. — Meriti della bellezza della sua arte. — Mortorio di Raffaello e onori renduti al suo corpo. -- Nuova concorrenza di Andrea del Sarto, del Franciabigio e del Pontormo nella sala di Poggio a Caiano in Firenze. — Danno che hanno gli artefici per la morte di Leone X. — Andrea cerca di tornare in grazia del re di Francia. — Pontificato di Adriano VI e sua avversione alle arti. — Sperimenti di Perin del Vaga in Firenze. — Tavola della Pietà di Andrea del Sarto. — Il Pontormo, per seguitare altra via, peggiora la sua maniera. — Ultimi anni del Franciabigio. — Elezione di Clemente VII. — Ritorno in Roma di Perin del Vaga e di Giovanni da Udine. — Componimento della sala di Costantino per opera di Giulio Romano, e suo deviamento dalla maniera di Raffaello. — Prepotenza del genio michelangiolesco: dal quale tutti rimangono dominati, e fra questi Aristotele da S. Gallo e Andrea del Sarto. — Andrea va a Roma, e torna in Firenze con voglia anch'esso di michelangioleggiare. — Si confuta l' opinione che Raffaello imparasse da Andrea. — Opere di Andrea dopo il suo ritorno di Roma. — Madonna del sacco. — Ultimi lavori dello Scalzo. — Tavola della Trinità. — Copia del ritratto di Leon X. — Andrea acquista maggior forza d' animo, e contende col Soggi. — Sua tavola per la Primaziale di Pisa. — Altre opere del Pontormo. — Rosso Fiorentino va a Roma, e anch' egli peggiora la sua maniera. — Stato delle arti venete e lombarde. — Altre opere di Fra Giocondo: mercè del quale e di Giammaria Falconetto risorge nelle città venete l'ottima architettura. — Principii del Falconetto. — Suoi studii, e suo valore così nelle armi come nell' arte. — Molto è protetto ed amato dal Cornaro. — Opere di detto Falconetto. — Scuole di pittura in Venezia e in Lombardía. — Quale potere esercitò sopra di esse la virtù di Michelangelo. — Cupola di S. Giovanni in Parma, dipinta dal Correggio. — Famosa tavola del San Girolamo. — Grazia cercata nel dipingere dal Correggio. — Quadro della notte. — Quadro della Maddalena giacente, del Cristo nell'orto e della Madonna della Scodella. — Colorito del Correggio. — La Leda e la Danae. — Disegno del Correggio. — Suo modo di comporre le storie. — Deposto di Croce. — Espressione degli affetti ne' dipinti del Correggio. — Martirio di S. Placido e di Santa Flavia. — Conclusione. — Le due cupole del Correggio considerate insieme. — Il Correggio mostra il

vero modo da tenere nel dipingere le cupole. — Lavori in creta del Begarelli. — Tiziano. — Suo chiaroscuro. — Tavola della Presentazione. — Disegno di Tiziano. — Considerazioni intorno a varie opere del Vecellio per mostrare la qualità del suo disegnare. — Colorito di Tiziano: Tavola della Concezione. — Celebre tavola dell'Assunta. — Esercizio di Tiziano nel ritrarre dal vivo. — Pitture nella sala del collegio. — Altre opere di Tiziano. — Quadro famoso del S. Pietro martire — Invenzione di Tiziano. — Stampa in legno del trionfo della Fede. — Espressione di Tiziano. — Deposizione di Croce della Gallería Manfrin. — Tavola, in S. Rocco, di Cristo con la Croce. — Proprietà degli abiti e degli usi nelle pitture di Tiziano. — Quadro di S. Giovanni. — Considerazioni sopra Raffaello, Tiziano e Correggio, paragonati fra di loro. — Massima erronea del Mengs. — Palma vecchio. — Sue opere e pregi. — Tavola celebre di Santa Barbara. — Lorenzo Lotto e sue opere. — Giovanni Cariani e Marco Marconi, e loro opere. — Il Pordenone; opere di lui e meriti nell' arte. — Paris Bordone. — Suoi principii. — Opere e meriti di Paris.

Vengo ora a quella parte della mia storia, in cui i semi della corruzione delle arti, gittati, come detto è, al tempo del primo ceppo mediceo, cominciarono a germogliare. L' amore dell' antica erudizione, e quel desiderio di ricercare le opere di greci scarpelli, che niente nocquero nel decimoquinto secolo, in cui le arti si conservarono da per tutto, più o meno, caste, religiose e naturali, allora valsero ad alterare l' indole loro; essendo altresì più disposte a corrompersi per quella natural legge lagrimevole, che le cose non si fermino in cima dell' ottimo. Nè il fomite alla maggior corruzione mancava certamente in quella età; conciossiachè i principi, meglio assodati in un potere assoluto, e i popoli meglio assuefatti ad un servaggio perpetuo, così gli uni come gli altri più facilmente si abbandonarono a tutti i vizi, a tutte le lascivie e a tutte le deformità di corrotta morale. Splendidissimo cantarono i poeti e gli oratori il secolo di Leone X: ma gli storici, che in mezzo alle corruttele del tempo soli mantenevano nelle loro opere immortali la grave civiltà delle nazioni libere, rappresentarono il secolo di Leone rotto ad ogni nefandezza. Del che furono troppo lacrimabili testimoni le guerre religiose e civili, che in

quella età divenute tremende e irreparabili non finirono mai di funestare e insanguinare il mondo.

Ma non volendoci noi ora dipartire dall' arte, aprivasi a questa largo campo di profanazione in quella città, dove non era vergogna l' adorare i santi del cristianesimo nelle statue e negli emblemi delle mitologiche divinità. Ivi per tanto l' arroganza degli eruditi (che dopo la momentanea dispersione della razza medicea in Firenze nel finire del quintodecimo secolo, eransi raccozzati e risorti in corte del decimo Leone) cominciò a dominare la mente degli artefici persuadendoli, che era tempo di sublimarsi ad una perfezione maggiore di quella, che la natura non ci mostra, cioè ad una bellezza ideale, cui troverebbero nelle statue greche, che la benignità de' cieli faceva tornare in luce, quasi per dar loro esempi di più perfetta natura, e meglio altresì conveniente alla rappresentazione di cose religiose e soprannaturali. Il che sarebbe un conseguire una gloria fino allora non tocca; essendochè gli artefici stati avanti non avevano fatto che fedelmente contraffare la natura viva. Alle dottrine aggiunsero le adulazioni, veleno ancor più pestifero per travolgere gl' intelletti; imperocchè, esaminando essi qualche loro opera, cominciarono a trarre le intenzioni dell' artista a maggiore e più sublime concetto, ch' egli non aveva avuto: scorgendo in ogni forma e in ogni attitudine un pensiero ed un affetto diverso. Or queste lusinghevoli interpretazioni, dall' essere mere supposizioni, divenivano a poco a poco, come altrove dicemmo, precetti e norme, che la maggior parte degli artefici tanto più volentieri abbracciavano e riducevano a maniera quanto che non erano loro imposte con burbanza magistrale.

Io non dirò che di questa corruzione s' infettasse Raffaello: ma anch' egli ne fu tocco, onde cominciò ad apparire non minore degli altri, ma minore di sè stesso, sopra ogni altro eccellentissimo. Era stato come l' uomo il più solenne, e altresì il più amato dal regnante, eletto a intendere e invigilare non solo a tutte le fabbriche pubbliche, che allora si facevano, ma altresì a tutte le cose d' antichità, e ai dissotterramenti, che

da per tutto nella immensa città si praticavano. È noto il Breve di papa Leone, col quale detto uffizio gli conferiva ed è altresì nota la risposta di esso Raffaello al papa. Non sarà inutile fare un cenno di quello, e di questa. Veramente a papa Leone, più che il discoprimento e conservazione dei monumenti antichi, stava a cuore la grandezza e splendore della sua reggia: quindi nel Breve diretto a Raffaello, sebbene mostri in fine di volere rispettati que' marmi antichi, sopra i quali fossero intagliate iscrizioni, che contenessero qualche egregia memoria, e potessero altresì giovare per mantener viva la letteratura ed eleganza latina; non di meno il primo e il principal suo fine era quello di servirsi delle pietre e dei marmi, che le rovine di Roma antica somministravano in abbondanza, per comodo ed ornamento della fabbrica di San Pietro. Ma Raffaello, il quale per le arti e monumenti antichi ardeva di ben altra passione, che non era quella del Pontefice, si valse dell'autorità ricevuta per conservare, il più che poteva, quegli avanzi. Notabile e memorando è il modo, col quale rispose a Leone; che mostra a un tempo la franca dignità del suo animo e l'amore ardentissimo alla venerabile antichità. *Quanti hanno atteso a ruinar templi antichi, statue, archi, ed altri edifici gloriosi! . . . . Quanta calce si è fatta di statue e di altri ornamenti antichi! Che ardirei dire, che tutta questa Roma nuova, che ora si vede quanto grande ch' ella sia, quanto bella, quanto ornata di palagi, di chiese ed altri edificii che la scopriano, tutta è fabbricata di calce di marmi antichi. Nè senza molta compassione posso io ricordarmi che, poi ch' io sono in Roma, che ancor non è l' undecimo anno, sono state ruinate tante cose belle, come la metà della villa Alessandrina, l' arco malaventurato* ec. ec. Ed altrove: *E perchè ci doleremo noi dei Goti, Vandali, ed altri perfidi nemici, se quelli, i quali come padri e tutori dovevano difendere queste poche reliquie di Roma, essi medesimi hanno lungamente atteso a distruggerle?* ec. ec.

Non si potrebbe per tanto dire con quanto zelo il Sanzio, inanimito dal favore e dalla benevolenza del regnante,

si adoperasse in disegnare, misurare, racconciare, e mettere in sicurtà le reliquie dell' architettura e scultura antica. Nella prefata risposta al Breve di Leone X, se ne può prendere un qualche testimonio da quelle parole: *Essendomi adunque comandato da Vostra Santità, che io ponga in disegno Roma antica, quanto conoscere si può per quello che oggidì si vede, con gli edifici, che di sè dimostrano tali reliquie, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri, che sono in tutto ruinati, nè si veggono punto corrispondenti a quelli che restano in piedi, e si veggono, ho usato ogni diligenza a me possibile, acciocchè*; ec. ec. E più sotto: *Avendo adunque abbastanza dichiarato quali edifici antichi di Roma sono quelli, che io intendo di dimostrare a Vostra Santità conforme alla sua intenzione, ed ancor come facil cosa sia il conoscere quelli degli altri; resta che io vi dica il modo, che ho tenuto in misurarli e disegnarli, acciocchè Vostra Santità sappia, se io averò operato l'uno e l'altro senza errore, e perchè conosca, che nella descrizione, che seguirà, non mi sono governato a caso e per sola pratica, ma con vera ragione*; ec. ec. E detta descrizione, sì per le cose che vi sono, e sì per il modo col quale son dette, mostra altresì che il Sanzio, lungi dall' essere un idiota, era in cambio fornito di buonissime lettere, ed aveva acquistato tanta erudizione e cognizione delle cose antiche, che in quel secolo, sì studioso ed erudito, avrebbe potuto paragonarsi co' più grandi letterati. Nè ciò dee far maraviglia, perocchè chi vola tant' alto in un magistero, non è possibile, che, esercitando altre cose, rimanga misero e mediocre.

Ma tornando all' ufficio ch' egli tenne d' intendente alle antichità, era ben naturale che per tanto guardare e studiare le opere antiche, così di scultura come di architettura, facesse l' occhio e il capo a quella maniera; che lo distolse un poco dalla verità de' modelli vivi, e tirò a un fare, cha poscia, dietro all' autorità del suo esempio, usato da altri non aventi nè l' ingegno nè il gusto suo, ammanierarono e rovinarono la pit-

tura. S' aggiunse nello stesso tempo, che il Sanzio fu condotto a trattare soggetti di antica mitología: altra e più possente cagione, perchè si scostasse un poco dal naturale. Veramente non sapremmo dire, se chiamato Raffaello dal suo amico Ghigi a dipingere nel suo palazzo (che, per essere stato poi acquistato dalla casa Farnese, fu detto Farnesina) ricevesse da lui i soggetti mitologici, ovvero gli eleggesse egli medesimo. Certo è, che fuori della Galatea, fatta molti anni addietro per lo stesso Ghigi, non avea mai trattato in pittura, che cose religiose, morali, ed istoriche, nelle quali costantemente apparve naturalissimo dipintore, e ch' e' dipingendo cose evangeliche e bibliche stimasse di poter ritrarre fedelmente la natura viva, mentrechè nel dipingere cose mitologiche fosse necessitato di alterarla, e cercare una bellezza, maggiormente dilungata dalla natura umana, rende testimonianza il fatto della sopraddetta pittura della Galatea; per la quale si mostrò la prima volta impacciato a trovare modelli naturali, che gli facessero vedere la bellezza propria di quel soggetto. È notissima la lettera che a tal proposito scrisse al Castiglione, dove lamentando la carestía delle belle donne, confessa di essere stato costretto a servirsi di certa idea che gli veniva alla mente. La quale idea per altro nasceva a Raffaello dall' aver molto, e attentamente, e con tenace memoria, guardato la viva natura, e non le statue greche, che al tempo della pittura della Galatea, non erano per anco divenute suo studio. Ma nel dipingere le storie, che sono nelle lunette, ne' peducci, e nella volta della loggia Farnesiana, cercò d' imprimer loro que' caratteri prescritti da Esiodo, da Omero, e dagli altri scrittori delle antiche memorie, e renduti manifesti dalle statue dissotterrate.

La potenza d' Amore fu il soggetto, che rappresentò nelle lunette della loggia Farnesiana; di quell' amore, stato appo gli antichi materia di profonde ed utili osservazioni. Imperocchè volendo que' savi uomini dimostrare sensibilmente come l' affetto concupiscibile vinca e signoreggi ogni altro affetto; e non meno degli umili mortali ponga in servitù i potentissimi re (per quanto essi cerchino d' innalzarsi sopra la umana condi-

zione, e parere quasi partecipi della natura divina) fecero dell'amore un Dio, che, nascondendo sè stesso sotto le forme d'un fanciullo, come per adescare coll' apparente innocenza qualunque più gagliardo ed ostinato spirito, ne potesse più d' ogni altro Iddio: anzi i maggiori numi scherzando e vezzeggiando dominasse.

Vedi per tanto nella pittura dell' Urbinate diversi ministri dell' alato dio, che si direbbero Cupidi, trastullarsi, chi col folgore di Giove; chi col tridente di Nettuno; chi col bidente di Plutone; e chi colla clava d'Ercole, non senza deridere la loro forza disarmata. Ma chi si risentirebbe degl'insulti d' un tenero e vezzoso fanciullo? Così chi scuote e fa tremare il cielo e la terra; chi comanda ai flutti e alle tempeste; chi ai neri abissi presiede; chi riduce in cenere le città e i reami; e chi infine è domatore dei mostri e delle belve, riman vinto e conquistato da amore. Il quale si contentasse almeno di aver soggetti uomini e dei; ma egli, come chi sa di essere troppo potente, vuol esser piuttosto tiranno, che signore. Della qual tirannía gli antichi lasciarono visibile ed utilissimo documento nella nota favola di Psiche. Infelicissima donzella, che nel fiore della più vaga ed amabile gioventù, mostrò quanto sia ingannevole e crudo il suo regno, e quanto importi alla umana spensieratezza il cautelarsi dagli assalti del faretrato garzoncello. Sono adunque ne' peducci figurate, prima le amarezze e persecuzioni di Psiche, poscia la sua esaltazione al cielo. Vedesi l' astiosa Venere, che comanda al figliuolo di punire la fanciulla della incauta curiosità di averlo esplorato con la lucerna, e d' avere ambito le sue nozze. Siegue Amore, che mostra alle tre Grazie la bellezza della sua Psiche. Di che la invidiosa madre sempre più si cruccia, e si sdegna con Giunone e con Cerere, perchè proteggono e nascondono alla sua ira l' audace fanciulla. Onde la dea, tirata dalle colombe, sen vola in cielo per richiamarsene al padre e supplicarlo, affinchè le conceda che Psiche sia trovata ed aspramente punita. Acconsente il re degli dei, e da Mercurio viene eseguito l'alto comandamento. Ecco la povera Psiche condannata a scendere in inferno, e ru-

bare a Proserpina il vaso per recarlo a Venere. Pur favoreggiata dagli dei riesce nella fatale impresa, e il dono reca a colei, che non s' aspettava mai ch' ella potesse tornare a rivedere le stelle. In fine dopo tanti disastri e pericoli, amore impetra da Giove, che la infelice Psiche finisca una volta di esser segno all' ira ingiusta dell' ambiziosa madre, nè più a lungo sieno da lei impedite le loro nozze. Quindi è, che Psiche viene con grande solennità portata in cielo: dove Giove chiama in concilio tutti gli dei per dichiararla con decreto eterno, legittima e immortale sposa d' Amore. Il che eseguito, vengono celebrate le nozze dagli dei, convitati a splendidissimo banchetto. Tanto il detto concilio quanto il convito sono dipinti nella volta della loggia farnesiana. Nè le cose solamente, ma i più profondi sensi di esse ha il pittore rappresentato, prendendone la migliore e la più utile espressione da Apuleio: il quale interpretando il senso allegorico della favola di Psiche, mostrò come in essa sia figurata l'anima umana, che, lasciandosi tirare dal diletto dei sensi, diviene infelice; infino a tanto che, purgata col divino soccorso d' ogni terrena miseria, a Dio si ricongiunge, dove le vien mesciuto il nettare di tutte le felicità.

Non si potrebbe inoltre abbastanza riferire, quanto il sommo artista si mostrasse erudito e dotto nel figurarci tutte quelle diverse divinità cō' loro speciali attributi ed emblemi; senza mancare a nessuna delle cose volute dall' antica mitología. Finalmente sarebbe materia d' un libro notare le avvertenze di disegno e di componimento, condotti con grandissimo ingegno e industriá. Sol di una, per utile dell' arte, toccherò. O che Raffaello sapesse di non riuscire a figurar le cose dal sotto in su, o stimasse essere mestieri prendersi alcuna licenza di disegno, ch' egli, desideroso della maggior correzione possibile, voleva costantemente fuggire, certo è che mai non tentò quest' arte. Ma nel tempo stesso il figurare le cose in una volta, come si figurerebbero in una parete, disconveniva essenzialmente; e pur troppo era necessario ricorrere al sotto in su per non rendere incomoda e mostruosa la loro veduta. Che fece il mirabile e industrioso ingegno del Sanzio? Trovò questo com-

penso. Finse nella detta volta due arazzi che mostrassero verticalmente la pittura; sì che l' occhio di chi guarda da terra, ingannato non ricevesse alcuna offesa. E ciò vorremmo servisse di esempio a tutti quelli, che prendono a fare istorie sopra le volte, e si persuadessero, che senza ingannar la vista, come fece Raffaello, ogni altro modo, fuori del sotto in su, è da reputare sconvenevole; come meglio vedremo esaminando le cupole dipinte dal singolarissimo Correggio.

Nota il Bellori, che Raffaello ritoccò in più luoghi le dette pitture come era suo costume; ma di sua mano non abbiamo di certo, che il peduccio delle tre Grazie, e particolarmente quella volta in ischiena, dove mostrò che nell' imitare la tenerezza della carne, poteva essere paragonato, ma non vinto da alcuno. Nel gran concilio degli dei si riconosce la mano di Giulio, più fiera e risentita, e avvezza a colorire in fresco senza ritoccare a secco; ma nel convito pare che l' opera del colore sia di Gio. Francesco Peppi, detto il Fattore; ed insieme con questi due è certezza, che vi lavorarono Gaudenzio Ferrari, di cui già parlammo, e Raffaellin del Colle, il quale nacque sul finire del decimoquinto secolo in un piccolo luogo, detto Colle, presso Borgo San Sepolcro, e andato a Roma, e postosi coll' Urbinate, fu del bel numero uno. Al quale altresì appartiene Benvenuto Tizi, detto il Garofalo dal luogo del territorio Ferrarese, dove nacque nel 1481. Costui imparò le prime cose della pittura in Ferrara da Domenico Panetti, pittore di qualche nome: indi passò a Cremona nella scuola di Niccolò Soriani, suo zio materno. Poscia in quella migliore del Boccaccino. Di anni diciannove andò a Roma, dove quindici mesi dimorò con Giovanni Baldini fiorentino. Veduto l'altre città d' Italia, si fermò a Mantova due anni, ritenutovi da Lorenzo Costa, che, come detto è, lavorava in quella città pel Gonzaga. Tornò quindi in patria; ma poco vi stette: perocchè subito la fama de' miracoli di Raffaello e di Michelangelo, come fu d' altri artefici, lo tirò nuovamente a Roma. Qui parendogli di essere ancora molto indietro nell' arte, benchè fosse uomo già maturo, pure volle tornar discepolo, non dirò col Vasari,

per ismorbarsi dell' imparato (perocchè niun morbo o vizio d' arte aveva preso, nè poteva prendere dai vecchi maestri:) ma sì bene per fare acquisto di que' nuovi e straordinarii avanzamenti della pittura. Con questo sottomettersi adunque, e con ogni altra qualità di amorevole ufficio, divenne amico e dimestico di Raffaello, il quale non meno amorosamente e liberalmente, ch' egli soleva praticare cogli altri, il tenne alla sua scuola. Ma un interesse di famiglia forzò Benvenuto dopo qualche anno a rimpatriare, e a troncare così la miglior pratica, ch' egli sotto Raffaello faceva del dipingere. Nè giammai mandò ad effetto il suo proponimento di ricondurvisi, ritenuto dalle premure di Alfonso I e del primo maestro; e forse per essere stato sì poco tempo col Sanzio, gli scrittori non lo rammentarono come suo aiuto e seguace.

Ma se Raffaello fu divino nell' arte, mostrò egli pure di essere umano nelle passioni; e mentre nella Farnesina dipingeva la potenza e le tiranníe di Amore, era dominato e tiranneggiato da quel dio. Una donna a noi conosciuta col nome di Fornarina, lo aveva da parecchi anni così preso con quella sua bellezza piuttosto fiera e romanesca, che senza di lei non sapeva vivere; onde fu più volte costretto a interrompere e trascurare l' opera Ghigiana; e secondo che dice il Vasari, pare, che ad Agostino Ghigi fosse mestieri far venire la detta donna a stare con lui, se volle veder finito il suo lavoro. Soggetto di quistione è fra gli scrittori, quale sia la verace effigie di questa donna, renduta celebre dall' amore di Raffaello. Si sa con certezza, che in più opere la ritrasse: ma intorno al ritratto suo particolare, dove intese pur fedelmente d' incarnare tutta la fisonomía di lei, rimane sempre alcun dubbio; sebbene la disputa si restringa oggi fra il Barberiniano, e l' altro posseduto dalla Gallería di Firenze; e la maggior parte delle ragioni stieno per far credere, che il secondo sia il vero; cioè quello puntualmente ricordato dal Vasari, come cosa viva. E qual de' veneti dipinse mai con più verità di colore? Non è mancato chi ha creduto di Giorgione il detto ritratto. Tanto è vero quel che di sopra abbiam notato, che Raffaello, quando il

soggetto gliel concedeva, coloriva, come i più eccellenti coloritori.

E dicendo di altre opere del Sanzio, cade in proposito ragionare di due quadri a olio fatti per il re di Francia Francesco I. Il quale, come in altro luogo notai, cercava d' illustrare il suo regno, il più che poteva, co' lavori de' più celebri artefici. Uno di essi è il S. Michele, che combatte il Lucifero, di cui così parla il Vasari: *Fece per Francia molti quadri, e particolarmente per il re, S. Michele che combatte col diavolo, tenuto cosa maravigliosa, nella qual opera fece un sasso arsiccio per il centro della terra, che fra le fessure di quello usciva fuori alcuna fiamma di fuoco e di zolfo, e in Lucifero incotto ed arso nelle membra con incarnazione di diverse tinte si scorgeva tutte le sorti della collera, che la superbia invelenita e gonfia adopera contro chi opprime la grandezza di chi è privo di regno, dove sia pace, e certo di avere a provare continuamente pena. Il contrario si scorge nel S. Michele, che, ancorchè e' sia fatto con aria celeste, accompagnato dalle armi di ferro e di oro, ha non di meno bravura e forza e terrore, avendo già fatto cader Lucifero, e quello con una zagaglia gettato rovescio; insomma fu sì fatta questa opera, che meritò averne da quel re onoratissimo premio.* Senza negare pienissima fede alle parole del Vasari nel lodare il detto quadro, farò manifesta la opinione di alcuni artefici; i quali, considerando la maravigliosa opera, avvertirono, che nella postura dell' Angelo fusse qual cosa di statuario e di accomodato; quasi da credere, che l' artista non tenesse in quell' azione alcun modello vivo, e piuttosto d' idea s' attentasse rappresentarlo. Nè contrasteremo in oltre al sig. Quatremère de Quincy, che nella santa Famiglia, altro quadro di Raffaello, fatto per il re di Francia, e posseduto da quel Museo, si vedesse pure un che d' ideale, massime nelle figure degli angeli; e per questo non sapremmo accordarci con lui, che a tutte l' altre Madonne, e sante famiglie dello stesso artefice sia da antiporre. Nello stesso Museo parigino ve ne ha altre due fatte innanzi, la Giardiniera e la così detta Madonna del

Pesce. Sia pure che in quest' ultima grandeggi con più vigore di colorito e di chiaroscuro la maniera di Raffaello, a' veri intendenti dell' ottima pittura piaceranno più l' altre, e forse più di tutte la prima condotta in Firenze; nella quale spicca quella ingenua e candida grazia di ritrarre la pura natura. Molti altri quadri vengono attribuiti a Raffaello; i quali o non sono, o non si hanno sicure notizie per crederli di sua mano; e di questi noi ci passeremo; e spenderemo piuttosto alquante parole intorno a quei cartoni tanto celebrati, che furono mandati in Fiandra per essere tessuti.

La mente di Leone X mai non restava dal pensare a splendidezze pontificali. Era sua passione principale il lusso d' ogni sorte. Avendo saputo che nelle Fiandre erano valentissimi tesserandoli, che facevano panni d' arazzi ricchissimi d' oro e di seta in filaticci, stimò che dove alla ricchezza del tessuto fosse congiunta la preziosità dei disegni, l' opera sarebbe stata d' un prezzo inestimabile, e senza dubbio avrebbe cresciuto splendore alla sontuosità delle sue feste. Ancora la commissione dei detti disegni fu data a Raffaello. E chi avrebbe potuto meglio soddisfare la volontà del magnifico pontefice? Delineò adunque in tanti cartoni storie diverse della forma e grandezza che dovevano essere tessute; in pari tempo le colorò a tempera di sua mano, perchè l' opera de' tessitori fiamminghi fusse tutta meccanica, nè dovesse minimamente alterare con colori non proprii, o non bene distribuiti, la sublimità e bellezza delle composizioni. Nelle quali incarnò le principali cose dell' evangelio e degli atti apostolici. Dove chi dicesse che Raffaello non fece opera da provare, che nella fecondità delle invenzioni, e nella forza e nobiltà de' concetti, ed altresì in quel visibile favellare degli animi, egli era sempre superiore ad ogni altro più eccellente di quell' età, direbbe cosa non vera; e saggiamente avverte Luigi Lanzi, che quando i detti arazzi vengono nel dì del Corpus Domini esposti nel vasto portico di San Pietro, è cosa mirabile vedere anche il volgo osservar quelle storie, e tornare a osservarle con una avidità e con un diletto sempre nuovo. Ma non perciò stimiamo, che Raffaello in esse fusse

sempre il medesimo, e non mostrasse di essere stato un po'anch'egli preso da quella riprovevole usanza di condurre l'opere non tanto con la presenza del naturale, quanto con la guida di quel bello ideale, che dal Mengs fu diffinito, e da lui e dagli altri inteso, per *tutto ciò che noi vediamo, non con gli occhi del corpo, ma dell' immaginazione*. La quale non può fingere che de' simulacri; che non neghiamo essere effetto del guardar continuo, che, senza avvedercene, facciamo delle opere create; ma è per altro troppo vago e generale il detto effetto, e quindi soggetto a falsità; che sarà più o meno manifesta, secondo che la immaginazione è meglio disposta a tenere le reminiscenze naturali. Però Raffaello, troppo educato ne' primi anni al vero, e fornito d' una immaginazione ordinata al buono, non apparve mai nè falso, nè esagerato, ancor quando gittò i semi del falso e dell' esagerato. Tuttavia dall' età sua, non per anco volta in basso, fu giudicato minore di sè stesso; e quel che reca maraviglia, fu giudicato tale altresì dall' età che seppe meno conoscere la vera perfezione del Sanzio; perocchè lo stesso Mengs, sì gagliardo partigiano della bellezza ideale, non dubitò affermare, che Raffaello ne' suoi ultimi anni sonnacchiò, come fu detto di Omero; e ci volle la potente gara di Michelangelo per ridestarlo, come da qui a poco vedremo.

E seguitando ora a dire degli arazzi, il loro tessuto costò settantamila scudi, e, quel che è assai più de' settantamila scudi, costò la perdita de' cartoni; i quali non tornarono più a Roma; e sette di essi, che sono altresì i più belli e importanti, si veggono oggi in Inghilterra, che va e può andar superba di tanto possesso. Nè voglio qui passarmi dal notare, che nell' orlo dei medesimi si vedono da una parte ritratte alcune storie della famiglia Medici, e quelle segnatamente che più si riferivano a papa Leone; come l' entrata di lui in Firenze in qualità di legato: la sollevazione fatta dai nemici de' Medici; il salvarsi di esso Legato con gli abiti di semplice monaco; il sacco dato al palazzo mediceo; la ricuperazione della libertà del cardinale de' Medici dopo la battaglia di Ravenna; la condannagione all' ultimo supplizio di coloro, che avevano macchinato

contro la podestà de' Medici: il macello degli abitanti di Prato: lo stesso cardinal de' Medici richiamato e condotto in trionfo al suo palagio: il ristabilimento del governo mediceo; il cardinal de' Medici, che va al conclave, dopo la morte di Giulio II; e il medesimo eletto papa e festeggiato da' cardinali.

Veramente questi fatti (alcuni de' quali sono troppo trista e sanguinosa ricordanza) non avrebbero dovuto servir di fregio a storie sacre e di santità e mansuetudine evangelica. Ma chi non iscuserebbe Raffaello, il quale con la sua arte doveva render omaggio e diletto ad uno de' più ambiziosi principi, che mai sia stato al mondo? Le arti hanno mestieri di protezione, se vogliono prosperare; e piuttosto che dar biasimo a' pittori e a' poeti, perchè spesso il loro ingegnó esercitano in vane e odiabili adulazioni, sarebbe da desiderare, che a' pittori e a' poeti la protezione venisse da chi può e vuole non essere adulato. Gran peccato di fortuna, che la pittura si alzasse all' ultima perfezione, quando il servire e adulare i potenti era condizione d' Italia. L' eloquenza e l' architettura possono dirsi fortunate, essendo giunte all' apice della loro grandezza in tempi di pubblica libertà.

Il glorioso tema della vita di Raffaello c' incalza verso il suo termine. Rimaneva al sommo artista la sala grande da dipingere in Vaticano; e come nelle stanze (eccetto quella della Segnatura) aveva ritratto allusioni di onore al pontificato, così in questa, tornando alquanto in dietro, delineò la prima radice della grandezza de' pontefici. In quattro storie corrispondenti all'ordine e facciate della sala, immaginò la visione di Costantino, la battaglia e vittoria contro Massenzio, la conversione e battesimo dell' imperatore, e la sua donazione al pontefice Silvestro. Ma de' quattro soggetti non disegnò che i due primi, e nessuno condusse in lavori, per quanto papa Leone lo stimolasse, standogli troppo e più d' ogni altra a cuore l' ultima delle quattro storie. Vedeva bene l'accorto papa, che non era di piccola importanza, che in tempo, che tanto piacevano le arti, si vedesse per opera del più eccelso e famoso artefice perpetuata la memoria d' un fatto, che fu principio d' imperio a' pontefici.

Ma non ostante le premure del regnante, la mano del Sanzio non andò oltre i disegni delle prime due storie, e il proseguimento e compimento della detta sala si deve riconoscere dai due più affezionati discepoli di lui, il Pippi e il Penni, come dirò più sotto.

Non sarà inutile, che intorno a questi disegni del Sanzio, facciamo alquante considerazioni, un poco differenti da quelle degli altri storici. Ricusammo di accordarci con quelli, che stimano, Raffaello dopo la disputa del Sagramento aver lasciato la schietta natura per cercare la bellezza ideale. In vece dimostrammo, che fino all' incoronamento di Carlo Magno non si vide in lui manifesta inclinazione al far d' idea. Non così diremo, esaminando i disegni della sala di Costantino, ne' quali infinite cose sono da ammirare. E nel primo chi non loderebbe la estatica espressione di Costantino, guardando il segno sfolgorante della croce? E nel secondo chi negherebbe, che mai nessuno figurò una sì grande battaglia, dove il numero e l' impeto de' combattenti non ingenerasse confusione, e quel che è più, non impedisse in tanta mischia, che il personaggio principale, che è Costantino, sovrastando a tutti, tenesse il primo posto? Ma chi considera la detta opera con sano intelletto, si avvede che l' arte qui, ancor più che ne' disegni per gli arazzi, principia a non esser più legittima figliuola della natura, conciossiachè, il Sanzio o stimasse necessario il tenersi alla imitazione delle statue e marmi greci, per dare a quel soggetto un sembiante di antico eroismo, o piuttosto gli riuscisse, andando avanti, sempre più difficile lo spogliarsi della mala abitudine presa dopo aver trattato soggetti di mitología, e fatto tanto studio di antichità, certamente tanto la visione, quanto la battaglia di Costantino paiono più ritratte di qualche antico bassorilievo, che prodotte da un sentimento naturale dell' artefice. E dove a parte a parte si esaminassero le diverse figure e i diversi gruppi, ancor meglio si conoscerebbe, che le loro forme, attitudini e aggiustamenti d' abiti sono tolti piuttosto dalle greche statue, che dalla natura viva. Nè qui discordiamo col sig. Quatremère: che il Sanzio imitasse l' antico, e dalle fonti della

scultura greca cavasse esempi alle sue opere: e con lui pure ci accordiamo, che l'Urbinate in detta imitazione non trascorresse mai a quegli eccessi di servile imitazione, per cui le arti perderono ogni sentimento. Ma saremmo ben lontani dal proporre quest' opera del Sanzio per modello da studiare, dacchè stimiamo, che i germi di quella maniera, che da' moderni fu detta *convenzione*, si trovano in essa: tanto più pericolosi quanto più nascosti. Seguitiamo l' esempio di Raffaello nella disputa del Sagramento, nella scuola d' Atene, nell' Eliodoro; e contentiamoci solamente di ammirarlo nella Farnesina, negli arazzi e nella sala di Costantino.

Potrebbe recar maraviglia, e parere anche strano ad alcuni, che Raffaello, il quale fin dalla prima infanzia formò l' ingegno e il cuore al vero e al naturale dell' arte, volesse negli ultimi anni piacersi anch' egli del così detto bello ideale per aver guardato e studiato le cose antiche, e trattato soggetti mitologici, e non piuttosto per avvisarsi di crescere in maggiore perfezione. Ma è pure da tener conto d' un' altra non meno importante circostanza, aggiuntasi per ritrarlo dal cavare ogni cosa dalla schietta natura. Quanto più la sua fama cresceva, tanto più a lui soprabbondavano i lavori; alla esecuzione de' quali adoperava l' aiuto de' suoi valenti discepoli; ma al concepimento e disegno era la sua mente unicamente adoperata. E se in ogni cosa il far molto e presto è nemico del far bene, più particolarmente ciò accade nelle cose degli artefici, i quali, oltre alle difficoltà proprie dell' esecuzione, hanno la ricerca de' modelli naturali, che non subito nè sempre nè da per tutto si trovano, quali bisognano alla migliore espressione de' subbietti; massime in tempi, che la natura è viziata dal modo di vestire e dagli altri usi civili; onde il cercare i detti modelli è opera lunga e spinosissima; e tanto più lunga e spinosa, quanto gli artefici vogliono maggiormente elevarsi alla sublimità e nobiltà dell' arte com' erano Lionardo e Raffaello; e però il primo, come a suo luogo osservammo, fece poche opere, e queste o lasciò imperfette, o indugiò molto a condurle a compimento; laddove Andrea del Sarto, come pure

a suo luogo osservammo, non cercando di elevarsi molto, e però non avendo generalmente bisogno di modelli molto nobili e sublimi, riuscì tanto sollecito e spedito dipintore, che era proprio l'opposto del Vinci. È vero che Raffaello se non aveva la facilità di Andrea, non aveva nè pure la maniera difficile del Vinci nel condurre le opere; ma vivendo nello stesso tempo che viveva il Vinci, e volendo dietro al suo esempio sublimar l'arte il più che poteva, non era per lui minore la difficoltà di trovare modelli nobili e sublimi; onde o doveva rinunziare alla gloria di non incarnare che immagini nobilissime, o non si lasciare moltiplicare il numero delle commissioni e de' lavori; ma come non abbracciò mai il primo partito, troppo contrario al suo ingegno divino, così non potè attenersi al secondo, non già per avidità di guadagno, sapendosi che delle fatiche de' suoi ultimi anni papa Leone apparve piuttosto debitore che pagatore: ma essendo egli la cortesía stessa, non sapeva niegarsi alle inchieste e ai desiderii di alcuno; e molto meno a quelli del pontefice, che il teneva in sì alto grado di onore. Per lo che dovendo far molto, nè bastandogli il tempo alla ricerca dei migliori modelli naturali, or si valeva della propria immaginazione, la quale per quanto educata al naturale, era sempre minore del naturale; e ora faceva ricorso alle immagini delle statue greche, che aveva di continuo sotto gli occhi: le quali, come provenienti da una natura più eletta, gli parevano assai conformate a quella nobiltà e sublimità, che voleva ritrarre, e che la ristrettezza del tempo non gli permetteva di trovare in natura, sì come aveva fatto nei primi anni, quando lavorava meno, e le cose ritraeva con grandissima cura dal vero. Ma Raffaello viveva in un secolo, che qualunque declinazione dell' arte dall' ottimo era avvertita, e primo egli stesso si sarà accorto del suo declinare. Se non che come gli altrui esempi, stimolando quella sua naturale virtù, il fecero salire in pochi anni alla più eccelsa perfezione, così fu mestieri di chi lo ridestasse dal sonnecchiare di quel suo ultimo tempo, e lo facesse tornare alla primiera eccellenza. E si noti che fu lo stesso Michelangelo per nuova

gara, che tanto più lo eccitò, quanto che non doveva acquistarsi fama di eccellente, ma sostenerla contro potentissimo avversario. E di detta gara, per la quale il Sanzio diè al mondo la Trasfigurazione, vuolsi conoscere ogni particolarità.

Tornato a Roma, il Buonarroti vide in quale altezza di fortuna era salito il Sanzio, e come in mezzo ad una folla di discepoli viveva più da principe, che da pittore. Dice il Vasari, ch'egli ogni volta che andava a corte, aveva seco cinquanta pittori, tutti valenti e buoni, che gli facevano compagnía. Non so se debba credersi quel che narra il signor de Piles nelle sue vite de' pittori, che Michelangelo vedendolo un giorno, gli dicesse: *Voi andate con un gran seguito, come un generale:* e Raffaello gli rispondesse, *e voi andate solo come un boia:* alludendo alla natura fiera e selvatica troppo del Buonarroti. Ma certamente Michelangelo non poteva con indifferenza vedere questo principato di Raffaello, non proveniente dal mutabile favore della corte, al quale un uomo austero e nemico d'ogni ambizione, com'era il Buonarroti, non avrebbe portato invidia; ma bensì dalla stima e dall'amore di tanti artefici, che si recavano a somma gloria di essergli discepoli. E se vero e legittimo regno è quello, che non per forza di cieca e crudele e prepotente fortuna si esercita, ma sì gli uomini per amore alla virtù e alla propria felicità si eleggono o con tacita, o con espressa intenzione, ben si può dire che Raffaello regnasse davvero. Investigò per tanto Michelangelo la principal cagione, perchè la maggior parte degli artefici careggiavano più la maniera del Sanzio, che la sua; e sentendo dire che i dipinti di lui, dal disegno in fuori, non avevano altro che fusse da commendare, là dove quelli del Sanzio erano più secondo l'ordine della pittura, per essere condotti con grazia e vaghezza di colorito, cercò egli, che non voleva tollerare i secondi onori, la via per menomare nella parte del colorire la riputazione di Raffaello. Era in Roma quel Sebastiano Luciani veneziano, che poi divenne Frate del Piombo. Costui apparò i primi principii della pittura da Gian Bellino, quando era vecchissimo; e poi sotto Giorgione apprese eccellen-

temente nella stessa città i modi più uniti della maniera moderna, e quel certo fiammeggiare di colori, proprio del Barbarelli: di sorte che i primi suoi ritratti e una tavola, che si vede ancora in Venezia, tengono tanto della maniera di Giorgione, che facilmente a lui si attribuirebbero. Trovandosi per suoi negozi in Venezia Agostino Ghigi, e piacendogli, come conta il Vasari, oltre la pittura, che sapesse così bene sonare di liuto, e fosse dolce e piacevole nel conversare, lo condusse a Roma, e subito lo adoperò nel suo palazzo di Trastevere, dove prima dipinse gli archetti, che sono in sulla loggia, con quella maniera recata di Venezia, e poi nello stesso luogo fece un Polifemo, cercando di avanzare più che poteva, verso la maniera che usavano in Roma i più valenti, spronato dalla concorrenza del Penni e di Raffaello, che vi aveva dipinto la Galatea. Colorì in oltre alcune cose a olio, secondo quel modo vivo e morbido imparato da Giorgione; le quali gli acquistarono in Roma grandissimo nome : onde parve a Michelangelo, che congiungendo la sua arte, tanto terribile nel disegno, con quella di Sebastiano, tanto vaga nel colorito, facilmente sarebbe riuscito ad abbattere il giudizio de' romani artefici, troppo favorevole a Raffaello. Diedesi per tanto a proteggere ed innalzare con grandissime lodi il veneziano, e ad aiutarlo di disegni e d' invenzioni: come in quella Pietà per una cappella in San Francesco di Viterbo ognuno riconobbe il disegno del Buonarroti; e più ancora nella flagellazione in San Pietro in Montorio, allogatagli da Pier Francesco Borgherini, mercante fiorentino, che in quella chiesa aveva presa una cappella, e nella flagellazione di Cristo, che è nella volta della stessa cappella, dove ancor più chiaramente apparisce la maniera terribile di Michelangelo, e lo sforzo del pittore veneziano nel condurre cose altrui, e molto dilungate dalla sua scuola: onde, come nota il Vasari, cadde in qualche stento per la insolita fatica, ch' egli durava. Ed oltre a ciò fu veduto una prova di colorare a olio sul muro, riuscito senza effetto durabile, non ostante la nuova incrostatura fattavi da Sebastianò; per lo che la detta flagellazione di Cristo (dove fu fatto il

detto sperimento) è divenuta col tempo nerissima; mentrechè le altre eseguite a fresco nel detto luogo, si conservano mirabilmente. Ma se Michelangelo credette col far colorare i proprii disegni ed invenzioni al Luciani, di attenuare la gloria del Sanzio, certamente s'ingannò: perchè anzi non fece che apparecchiarlo e renderlo più balioso alla grande opera della Trasfigurazione, che doveva essere corona alla sua arte, e alla sua vita.

Sapendo il cardinal Giulio de' Medici, allora vice cancelliere, la gara fra Michelangelo e Raffaello, e volendo farne solenne sperimento, allogò a Raffaello il quadro a olio con entro il soggetto di Cristo trasfigurato nel monte Tabor, per mandarlo in Francia al suo arcivescovado di Narbona, e nello stesso tempo ne allogò un altro della stessa grandezza a Sebastiano, perchè a concorrenza col Sanzio vi facesse la resurrezione di Lazzaro. Non parve vero a Raffaello, che una sì chiara occasione gli si presentasse per testificare a tutto il mondo quanto fondato e legittimo fusse il suo principato nella pittura: e allora mostrò, che sapeva posporre ogni altro rispetto a quello della sua riputazione, l'amor della quale potè in lui più della stessa autorità del regnante. Quindi non pensando più nè alla sala di Costantino, nè ad altro lavoro, tutto si mise, e secondo che vuole il Vasari, senza l'aiuto de' suoi discepoli, a lavorare la detta Trasfigurazione. Dove m'immagino, che, ripensando alle sue glorie passate, volle in questa quasi compendiarle; mostrando a un tempo il sentimento purissimo della prima età, e quel vigore di atteggiare, colorire, ombreggiare, e in fine grandeggiare per ogni lato, che acquistò di poi. Nè il soggetto poteva porgerglisi più acconcio, con la spiritualità del Cristo trasfigurato in cima al monte, e coll'umanità degli apostoli rimasti a piè dello stesso monte; i quali benchè non fossero senza un'azione notabile, e conforme alla podestà loro, introdussevi con ottimo giudizio di verisimiglianza quell'episodio dell'ossesso, che presentato loro dal padre smanioso, perchè ne caccino il reo spirito, quelli con varie e bellissime attitudini di compassione gli fanno intendere, che bisogna aspettare il ritorno del vero

liberatore, che non è più con loro, ma insieme co' discepoli Pietro, Jacopo, e Giovanni è salito nella sommità di quel monte; che gli additano, per congiungere così con un legame naturalissimo di componimento la parte inferiore con la superiore del quadro. La quale sarebbe rimasta divisa dal monte Tabor comandato dall' altra parte al pittore dalla vangelica storia. Alcuni critici poco savi diedero biasimo a Raffaello di non essere corrispondenza fra il di sopra e il di sotto della composizione, da potersene quasi formare due quadri, che l' uno non abbia che fare coll' altro. Ma di ciò non diremo altro; e in vece loderemo la espressione delle varie figure: e primieramente noteremo, che la figura del giovanetto spiritato, che con attitudine scontorta si prostende gridando e stralunando gli occhi, viene da una natura non bella; e pure siccome è richiesta dal soggetto, e acconciata in modo, ch' ella serve all' effetto morale di esso, mostrando, come dice il Vasari, il suo patire dentro nella carne, nelle vene e ne' polsi contaminati dalla malignità dello spirito, così non può nè dee dispiacere; e ciò valga per quelli, che non vorrebbero veder ritratta, che la bella e leggiadra natura. Il bello nelle arti consiste nella proprietà: e dove è proprio il figurare ancora quello che in natura ci dà noia e tristezza, dee l' artista farlo senza timore: come che non sia da porre in dubbio, che, essendo in sua libertà figurare un leggiadro sembiante, piuttostochè un ingrato volto, deve il primo e non il secondo eleggere; come praticò nello stesso luogo Raffaello. Il quale volendo dare una compagnía al fanciullo ossesso, anzi che scegliere una lorda figura, scelse una leggiadra giovane: che puoi prendere per una sua sorella, o per una sua parente; la quale inginocchiata dinanzi dagli apostoli, voltando la testa a loro, e con l' atto delle braccia verso lo spiritato, mostra con grandissima afflizione la miseria di lui. Nè si può negare che il dolore espresso in un bel volto non acquisti prezzo. Ma il vecchio padre, che sostiene il povero giovinetto, e abbracciato lo presenta ai discepoli di Cristo con un volto, che, sperando nella loro podestà, pare che faccia animo a sè medesimo, è la figura più atta ad eccitare

la compassione. La quale altresì chi non iscorge nelle teste degli apostoli, lodate dal Vasari di straordinaria bellezza? E certo non sapremmo negare ch' esse non sieno varie e nuove e sommamente vigorose. Nè potremmo mai abbastanza lodare i grandiosi panneggiamenti, e il bellissimo modo, col quale sono sfilati e condotti i capelli e le barbe. Tuttavía dubiteremmo, che sieno le più belle e divine teste, che facesse giammai il Sanzio: anzi se dobbiamo liberamente e pienamente manifestare la nostra opinione, ci par di vedere negli atteggiamenti di questi apostoli qualcosa, che non è tutta pura e schietta natura da potersi quasi inferire, che sebbene il Sanzio in detta opera facesse rivivere quell' ingegno mirabilissimo, che sfolgorò nelle camere e logge vaticane, pure non gli venne fatto guardarsi da ogni maniera. E accordandoci con Raffaello Mengs, che l' effetto della prospettiva, del colore, e del chiaroscuro sono a tal grado di forza, che mai l' Urbinate non ne mostrò altrettanta, noteremo (parlando sempre della inferiore parte del quadro) che il desiderio per l' appunto di cercare questa maggior forza nelle bellissime illusioni del colorito, invece di quel primo suo modo di colorir semplicissimo e inalterabile, gli fece usare il metodo degli ultimi anni; quando erasi anch' egli invaghito del nero di fumo, tanto nemico della durevolezza dei dipinti. Nè il Vasari risparmia di appuntarlo di questo peccato, ch' egli chiama capriccio; e riferisce che fin dal suo tempo in detta opera gli scuri cominciavano a crescere, e a nuocere alla bellezza degli altri colori; quantunque stimiamo, che non sia giusto darne tutto il carico a Raffaello; perchè, sebbene esso Vasari dica che il Sanzio, ravvedutosi dell' errore di far lavorar troppo nelle sue opere i discepoli, onde gl' ignudi della Farnesina non riuscirono tanto graziosi e vaghi di colorito, volle da sè solo, e senza aiuto d' altri condurre la Trasfigurazione, pure non essendo l' artista giunto a terminare perfettamente la parte di sotto del quadro, standogli più a cuore l' altra, non mancò di corrervi sopra, avvegnachè per poco, la mano del suo Giulio Romano, acciò un' opera tanto eccelsa avesse l' ultimo compimento.

Ma nella parte superiore e più importante l'artefice mostrò ch'egli, quando voleva, sapeva tornare quel di pria: vincitore dell'età che cominciava a declinare, e di sè stesso, destinato ad essere superiore ad ogni corruzione. Pera il giudizio di chi nella figura di Cristo, trasfigurato alla divinità, vede alcuna ideale imitazione, e per conseguenza alcun difetto di sentimento purissimo. Chè Raffaello tornato era con l'intelletto e col cuore a quelle limpide e candide e naturali fonti, nelle quali nutrì la sua prima e preziosa giovinezza: raffermando con un altro grande esempio, potersi usare i modi d'una vaga esecuzione, senza nuocere alla spiritualità dell'espressione e alla purezza dell'affetto. Certamente il soggetto della Trasfigurazione porgeva ad un pittore, che tenesse principal cura del colore, l'occasione migliore per isfoggiare con tutti i più lusinghieri effetti della luce; nè il Correggio o il Rubens altrimenti l'arebbono dipinto, che presentando alla vista il più vago spettacolo del colorito e del chiaroscuro. Ma Raffaello, non permettendo che in un subietto sì spirituale e divino, gli occhi fossero meglio soddisfatti che l'intelletto, e per conseguenza dal troppo godere degli uni scapitasse il godimento dell'altro, si valse del colore e della luce fin dove e fin quanto gli era mestieri, perchè i nostri sensi accogliessero lo splendore della divinità di Cristo. Il quale vestito di color di neve, e insieme con Moisè ed Elia, che nel candore del suo lume si fanno vivi, levatosi sopra il monte, va diminuendosi e assottigliandosi in un'aria lucida, per rendere visibile in un giuoco sì mirabile di chiarezza, quel passaggio, che si può immaginare dallo stato corporeo e mortale a quello tutto spirituale e divino. E perchè una tal vista riuscisse ancor più vera e notabile, fece i tre apostoli in terra prostrati, che con varii gesti, chi avendo a terra il capo, chi cadendo supino, e chi facendo ombra agli occhi con le mani, per difendersi da quel bagliore, mostrano ch'essi, non essendo ancora sciolti dalla spoglia mortale, non possono sostenere, come l'altre figure, i raggi della luce eterna. Ecco come ogni cosa è posta, perchè nel maggior grado possibile spicchi e riluca la divinità di Cristo; che aprendo le braccia, ed alzando la testa,

par che mostri, come dice il Vasari, l'essenza di tutte le tre Persone unitamente ristrette nella perfezione dell'arte di Raffaello. Il quale avendo fatto l'estremo sforzo del valor suo, che fu altresì l'estremo sforzo della pittura, rese l'anima al cielo, quasi non gli rimanesse da mostrare maggior perfezione a questo mondo. E qui dove ci piacesse in oziose conghietture vagare, agiteremmo la questione, che altri pur hanno mossa, se Raffaello continuando a vivere dopo l'opera della Trasfigurazione, avrebbe dimorato nella stessa perfezione, ovvero, come accade a chi ha tocco la cima, avrebbe principiato anch'egli a dichinare. Questo ben diremo, che i semi della corruzione artistica avevano cominciato a germogliare, vivente lui; onde può dirsi fortunato, ch'egli vivesse sì glorioso, e morisse a tempo: nè si conducesse a quella età, che la scuola del Buonarroti, soperchiando ogni altra coll'autorità del capo, ammanierò, e quasi spense quell'arte, ch'egli in trentasette anni di vita aveva con tante opere, e con tanto amore innalzata all'ultima gloria. Non vide il Sanzio lo studio della natura sdimenticato; morto ogni sentimento; dispregiato e vilipeso l'esempio de' vecchi maestri; l'arte sommessa alla fantasia; gradito l'esagerato e il contorto; o senza fine lodata e raccomandata la servitù d'imitare le statue greche. Le quali cose formeranno materia, non tanto gloriosa, degli ultimi libri della nostra storia.

Della morte di un uomo, sì come il Sanzio, avvenuta il 7 aprile 1520, il qual giorno era stato pure quello di sua nascita, è da raccontare ogni particolarità. Il Vasari, che è il più antico, l'attribuì ad eccesso di piaceri amorosi; onde avvenne, che una volta fra l'altre disordinò più del solito, perchè tornato a casa con una grandissima febbre, e non confessando ai medici il disordine fatto, questi, che in ogni tempo hanno avuto la benda in sugli occhi, credendolo riscaldato, gli cavarono sangue; e accrescendo la sua debolezza, il condussero, senza avvedersene, alla morte. E detta opinione è stata seguitata dal sig. Quatremère. Ma non ha guari il Longhena e il Pungileoni si sforzarono di abbatterla, mostrando che di febbre maligna trapassasse. E se questi benemeriti religiosi ciò fecero per le-

vare a Raffaello la macchia di uomo carnale, non aggiunsero pienamente il loro fine; giacchè rimarrebbe sempre incontrastabile l'opinione, che il Sanzio, somigliando anche in ciò Apelle, amasse le donne, e negli ultimi suoi anni fusse perdutamente preso dalla bellezza di una, che se non fu causa della sua morte, fu certamente quella, che lo fece indugiar sempre a dar l'anello di sposa alla nipote del cardinal Bibbiena, ch'egli per cortesía al detto cardinale, che lo infestava per dargli moglie, aveva accettato per donna innanzi d'innamorarsi della Fornarina. Nè qui m'accordo col Vasari, che il Sanzio mettesse tempo in mezzo a consumare il detto matrimonio, per essergli stato promesso da papa Leone il cappello di cardinale in ricompensa delle sue ultime fatiche, per le quali di grossa somma rimaneva creditore. Egli è vero, che Leone per lo gran lusso e spendere che faceva, e per provvedere a tante guerre, alle quali la sua instabile ambizione era mantice, si trovava esausto di denari, e volentieri avrebbe saldato i debiti con Raffaello con una onorificenza, che a lui non costava nulla; tanto più che la porpora de' cardinali rivestendo un artefice sì insigne avrebbe non piccolo pregio acquistato. Ma d'altra parte non è da credere che Raffaello, il quale era la cortesía e la probità istessa, indugiasse per una vanità, l'adempimento di quel suo santissimo dovere: laddove è da scusare, e anche da lodare, se ciò fece per timore di non riuscire ottimo marito, trovandosi invescato in altri amori. La qual sua inclinazione al diletto della carne, di cui era pur causa quella sua straordinaria sensibilità, non impedì, che il suo costume fusse esempio delle più amabili e rare virtù.

E di queste qual lingua o penna mai il loderebbe abbastanza? Ben di lui può dirsi, che pari all'ingegno fu il cuore; il quale si faría torto alla sua eccellente virtù, se si dicesse, che ignorò l'invidia, l'avarizia, l'ingratitudine, e gli altri vizii; quando tutto il mondo sa, che non fu persona dell'arte, che non fusse da lui amata, protetta, beneficata: dando, a chiunque ne lo richiedeva, pensieri, disegni, schizzi, avvertimenti, quasi padre che soccorra a' bisogni di numerosa famiglia. E del favore, ch'egli fino all'ultimo giustamente godette presso il

regnante, non si valse, che per giovare agli amici e all' arte, non desiderando, nè accettando alcuno uffizio, che lo avesser da quella allontanato; e a chi cercò in essa di sgararlo non altro oppose che l' ingegno e l' esempio di maggiori opere. E non fu mai la voglia di arricchire che lo fece lavorare; e le ricchezze, che pur accumulò per la quantità delle sue fatiche, tanto amò ed ebbe in pregio, quanto gli servirono per essere liberale e conoscentissimo con quelli, che l' avevano servito e beneficato. La qual liberalità e riconoscenza, a cui in vita non pose termine, suggellò col testamento; ordinando, che, satisfatti della principale eredità i nipoti, avesse una sua casa il zio della sua sposa promessa e morta innanzi a lui, e le cose dell' arte, come disegni, quadri, bozze e simili, fussero proprietà de' suoi più cari discepoli, Giulio Pippi e Francesco Penni.

E queste virtù non furono mai ombrate da nulla, che fosse men lodevole. Una certa burbanza e selvatichezza fu propria anche di artefici non viziosi: ma ignote furono all' animo angelico di Raffaello. Il quale provvedendo alla sua dignità e autorità con lo splendore dell' ingegno, non temeva che la eccessiva dolcezza, modestia, affabilità e cortesía gli scemassero osservanza: laddove gli crescevano amore. Ma della tanta e rara bontà di Raffaello, della quale potremmo arrecare infinite testimonianze, più vere che credibili, ci contenteremo di riferir quella, che giustamente parve al Vasari la maggiore e la più solenne, di aver cioè tenuto in tale unione e concordia gli artefici (che differenti di lingua, d' ingegno, e d' animo, lavorarono nelle opere in compagnía di lui) che tutti i mali umori nel veder lui si ammorzavano, ed ogni più vile e basso pensiero cadeva loro di mente. Il quale effetto, sì contrario alle complessioni de' pittori, come lo stesso Vasari confessava, non avrebbe Raffaello ottenuto con l' autorità dell' arte sua, che pur era grandissima, se con essa non si fosse congiunta la buona e cortese indole; e se questa indole, da cui non solo gli uomini, ma gli animali restavano vinti, e non meno questi che quegli eran portati ad amarlo ed onorarlo, non gli avesse la natura fatto viva e manifesta nella faccia: che gli diè af-

fatto simile al cuore, come ancor oggi possiamo vedere nel ritratto, ch'ei di sua mano ci lasciò. E l'amabilità del volto è somma parte delle nostre affezioni: nè spesso vale il pensiero della virtù per inchinarci ad amare un ingrato e borioso sembiante.

Se la natura intese mai a formare un uomo in ogni parte perfetto, Raffaello fu certamente quel desso; vero angelo mandato dal cielo a vestire per pochi anni la misera nostra carne, per innamorarci di quella suprema bellezza, di cui l'arte è dispensatrice. Bellezza non vana, non caduca, non inutile; la quale non tiranneggia l'animo nostro, ma lo solleva; non l'empie di errori e di falsità, ma lo conduce a dilettarsi del solo vero, principio d'ogni umana contentezza. E potrebbe altresì essere il migliore e più efficace mezzo per eccitare pensieri generosi e gagliardi, qualora togliesse materia dalle storie civili. Alla qual gloria ultima, che ai soggetti dell'arte si riferisce, non basta la virtù dell'artefice, per quanto grandissima: ma necessario è, che le condizioni della patria sieno favorevoli. Onde come sarebbe stato desiderabile, che Raffaello fosse vissuto in un secolo, a cui sopra ogni altra cosa fusse stato caro di veder ritratte magnanime geste di cittadini, che per la libertà della patria non dubitarono dar la vita, così sarebbe ingiusto dolersi, ch'egli dopo la prima stanza in Vaticano, dove rese un gran tributo alla sapienza, nelle altre opere non pensasse che a lusingare la podestà dei due pontefici suoi amici, e a contentare con varie mitologie le voglie di parecchie persone private. Oltre di che la stessa accusa sarebbe da fare degli altri sommi artefici, che in tutto quel secolo dipinsero fuori di Venezia; dove la magnanima repubblica, come a suo luogo noteremo, seguitò a volere, che la mano de' pittori non dimorasse unicamente nelle chiese e nei monisteri, ma a quando a quando passasse nel palagio pubblico a pennelleggiare glorie civili e militari. Ma chi non sa che Venezia era pure in quel secolo la sola città, dove viveva ancora l'amore della patria e dell'antica grandezza italiana?

Non è da maravigliare, che la morte di un uomo di sì

gran perfezione, fusse accompagnata da tanto compianto e lutto pubblico, che il maggiore giammai non fu veduto. Notano gli scrittori, che il pontefice versò le prime lagrime; alle quali tennero dietro quelle di tutta la città, che pareva percossa come da una gran disgrazia. Ma il corrotto maggiore fu degli artisti e de' letterati, coi quali Raffaello era congiunto di amicizia: e tutti pensarono ad onorarlo morto, poichè tanto lo avevano onorato ed amato vivo. Quindi le esequie furono grandi e pietosissime. Non so se noi, non avvezzi a commoverci alla perdita di qualche straordinaria virtù, nè assuefatti a tener le arti in quell' onore e in quell' amore, che erano tenute nel cinquecento, possiamo immaginare l' impressione, che allor fece il mortorio di Raffaello. Esposto il suo corpo nella sala, dove lavorava, e messagli in cima al feretro la tavola della Trasfigurazione, nella quale pochi giorni avanti aveva le mani, faceva scoppiar l' anima di dolore, come dice il Vasari, il veder lui morto, e quella viva. Crebbe la pietà pubblica quando fu portato alla sepoltura: ed era spettacolo tenerissimo quell' immenso stuolo d' amici, di artisti, di letterati e di riguardevoli personaggi, che l' onorata spoglia, non con venali canti, ma con divote lagrime accompagnavano. Paolo Giovio disse l' elogio funebre; e Pietro Bembo fece l' epitaffio; uomini meritevoli di esaltare tanto nome. E ben Roma, sedia de' pontefici, vide più sontuosi funerali: non fu mai intenerita da uno più pio e religioso di questo. In fine qual luogo più degno per accogliere e serbare in eterna quiete quelle gloriose ceneri, che l' antico Panteon? Questo si elesse Raffaello per suo riposo; e veramente alla memoria d' un uomo, che nelle arti aggiunse tutta la grandezza antica, uopo era che gli antichi innalzassero il monumento: e fosse quello stesso luogo, dov' essi un tempo tenevano esposta alla pubblica adorazione la virtù dei grandi uomini. Diresti, che la feroce e superstiziosa barbarie, che per undici e più secoli mise a terra tanti templi ed edifizi dell' antica signora del mondo, rispettasse il Panteon, destinato ad essere degna sepoltura di Raffael d' Urbino. E tortamente s' avvisò Carlo Maratta, che

centocinquantatrè anni dopo la sua morte, credette non abbastaaza onorata la memoria del gran pittore, senza che gli fusse eretto nuovo monumento: che per altro non fu mai eseguito; e le ceneri rimasero nel primo onore. Or sono dodici anni, ch' elle furono discoperte, e la virtù di esse fu tanta, cho valse ad accendere l' agghiacciato secolo. Il quale alla vista di sì preziose reliquie, con insolita riverenza fu veduto commoversi, e renderne più durabile la conservazione in un antico sarcofago, tolto dal museo vaticano, e trasportato nel venerabile tempio: appiè del quale, non comandato dal fasto e dalla vana superbia, s' inchineranno con devoto ossequiò tutte le generazioni amiche del buono e del bello, e verranno facilmente nel pensiero, che se nel decimo quinto e decimo sesto secolo erano grandi miserie e grandi scelleratezze, erano pure grandi glorie e grandissime virtù.

Alla magnificenza di papa Leone servivano le arti così in Roma come in Firenze sua patria; dove senza il patrocinio suo non sarebbesi così a lungo sostenuta quella famiglia, che non sopportava di essere civile; conciossiachè a lei mancassero allora favori e ricchezze, e per conseguenza le fosse vietato, come in passato, di coprire la tirannide collo splendore delle arti. E dovette certo rallegrarsi l' animo di Ottaviano de' Medici, cho teneva l' amministrazione di quel secondo regno mediceo, quando circa la fine del 1520 per commissione del papa ebbe dal cardinale Giulio la cura di poter adoperare i migliori artefici di Firenze nella gran villa medicea di Poggio a Caiano; dove volle il pontefice, che la gran sala fusse di stucchi e di pitture abbellita.

Ecco per tanto messo a novella concorrenza col Franciabigio e col Pontormo Andrea del Sarto, come i principali dipintori che allora avesse Fiorenza: e spartitosi il lavoro, Andrea fece in una facciata quella storia, con entro Cesare, quando gli vengono presentati dai popoli da lui debellati e vinti i tributi di animali diversi: per la quale egli, come attesta il Vasari, volendo superare gli altri due, si mise a fatichè non usate; atteso che fino allora il Vannucchi non aveva mai

trattato simili soggetti, dove era mestieri coll'arte di sollevarsi all' antica grandezza. E in fatti apparisce, che egli si mise a studiare il modo di fabbricare e di vestire degli antichi; e con una diligenza non più veduta, fece disegni di chiaroscuro, acciocchè il suo lavoro procedesse in ogni parte considerato. E seguitiamo qui volentieri il giudizio, che ne portò Luigi Lanzi, affermando, che la detta opera basta a far conoscere Andrea per un dipintore in prospettiva, in gusto d' antichità, in ogni lode di pittura eminente; vedendosi un ordine di scale molto difficile e magnifico, per le quali salendo si perviene alla sedia di Cesare; ed oltre a ciò, una varietà maravigliosa nelle figure, che portano quei tanti e peregrini animali, come leoni, giraffe, lonze, lupi, cervieri, pappagalli, camaleonti, scimmie, mori ed altre fantasíe, accomodate, come dice il Vasari, con bella maniera e lavorate in fresco divinissimamente.

La storia, che in un'altra facciata della stessa sala fece il Franciabigio, è il ritorno di Cicerone dall' esilio; ed al Pontormo furono date a dipingere le due teste della sala, nelle quali sono gli occhi, ovvero finestre, dove per la concorrenza con gli altri pittori mettendosi a lavorare con una diligenza eccessiva, fece da una banda un Vertunno con i suoi agricoltori tanto vivi e naturali, che non si crederebbe fossero cosa dipinta; e dall' altra banda fece Pomona e Diana con altre dee: dove gli fu rimproverato il soverchio viluppo dei panni, che mise loro addosso; come che nel tutto dell' opera fosse assai commendato. E certamente, per la concorrenza di sì nobili artefici, questa sala, per casa di villa, era per riuscire la più bella del mondo, quando a un tratto mancato papa Leone, e con esso lui mancati i denari, furono interrotti i lavori, e la sala tutta rimase imperfetta.

Non è a dire il danno che la morte di detto papa cagionò agli artefici: i quali fuori di qualche piccola e privata commissione, non avevano più da mostrare in grandi opere il loro ingegno. La facciata di S. Lorenzo non andò più avanti; sì che Michelangelo si mise da capo a lavorare nella sepoltura di Giulio II. Fu allora, che Andrea del Sarto, sempre più ac-

corgendosi quanto misera fosse la sua fortuna in Firenze a petto a quella splendidissima, che avrebbe goduta in Francia, se non si lasciava vincere dalle lusinghe e menzogne della moglie, volle provare se la virtù sua potesse rimetterlo nella grazia del re, e fargli perdonare il fallo commesso. Fece un S. Giovan Battista, mezzo ignudo, ricordato dal Vasari, da mandare al gran maestro di Francia, acciocchè volesse parlare in suo favore al re; ma non fu spedito, nè sappiamo la cagione. Non molto dopo condusse con ogni diligenza a Zanobi Bracci il quadro da servire pel soprintendente del pubblico tesoro sotto Francesco I, sperando che potesse esser cagione di fargli riavere la regia grazia. Nè ad altro tempo vuolsi riferire il quadro fatto a Lorenzo Jacopi, di grandezza, come dice il Vasari, *molto maggiore che l' usato, dentrovi una Nostra Donna a sedere con il putto in braccio, e due altre figure che l'accompagnano: le quali seggono sopra certe scalee, che di disegno e di colorito sono simili alle altre opere sue.*

La morte di papa Leone, che seguì otto mesi dopo quella del Sanzio, se recò danno agli altri artefici di Fiorenza, più ancora ne recò a quelli di Roma. Perchè il successore Adriano, non avendo nè i suoi vizi, nè le sue virtù, e volendo anzi alla liberalità e mollezza medicea contrapporre quella sua austerità e rigidezza di costumi nutriti nelle scolastiche sottigliezze, mostrò di tenere le arti per un pericoloso stromento di corruzione e d' idolatria: e fu detto, che più volte gli girò nell' animo il selvatico pensiero di atterrare le pitture di Michelangelo nella volta della Sistina: ch' egli soleva chiamare un bagno pubblico, per i molti ignudi che vi erano figurati. Fortuna per l' arte, ch' ei visse pochi mesi; chè il suo pontificato sarebbe stato peggio d' una inondazione di barbari. Quindi al suo tempo non solo non fu messo mano ad alcuna opera, ma rimasero indietro eziandío quelle cominciate dal suo antecessore. Fu abbandonata la fabbrica di S. Giovanni de' fiorentini, architettata da Jacopo Sansovino; e Giulio Romano e Gio. Francesco Penni, che s' erano apparecchiati a terminare la sala di Costantino, lasciata imperfetta da Raffaello, furono impediti

dalla invincibile avversione del Pontefice ad ogni maniera di pitture e sculture. Nè potrebbe dirsi la disperazione in che essi e gli altri artefici più eccellenti in quel breve pontificato di Adriano si trovarono: i quali attesta lo storico, *furono poco meno che per morirsi di fame.*

All' odio del Pontefice verso le arti s'aggiunse in quel travagliatissimo anno 1523 la crudele pestilenzia: che, cominciata in Roma, mise in estremo scompiglio e disordine gli artefici, e quelli, che poterono, si fuggirono incontanente. Giovanni da Udine se ne andò in patria: e Perin del Vaga persuaso dal suo amico Piloto orefice di allontanarsi, andò a Firenze, dove mise tanta curiosità ne' pittori fiorentini di vedere quella sua maniera acquistata in Roma, che gli fecero permettere dal Priore del Carmine di fare qualche cosa in quella chiesa, che potesse paragonarsi coll' opera, che ivi era di Masaccio. E qui noterò cosa importantissima a sapere: come cioè in Firenze, dove avevano già lavorato il Vinci, il Buonarroti, il Frate, e dove pur fiorivano il Pontormo, Ridolfo Ghirlandaio, il Franciabigio, il Rosso e l' eccellentissimo Andrea del Sarto, fosse opinione fra i maestri dell' arte, come narra il Vasari, che Masaccio, lavorò *con una maniera sì moderna nel disegno, nell' imitazione, e nel colorito, ch' egli ebbe forza di mostrare nella facilità di quella maniera la difficoltà di quest' arte; oltre che nel rilievo, e nella resoluzione e nella pratica non c'era stato nessuno di quelli, che avevano operato, che ancora lo avesse raggiunto.* Così ragionavano gli artefici del secolo decimosesto in Firenze, e aspettavano che il Vaga, facendo un altro Apostolo allato a quello di Masaccio, mostrasse loro, come s' era vantato, che non era del tutto vero quello, ch'essi di Masaccio affermavano. Ma come che Perino del Vaga disegnasse in un cartone l'Apostolo d' Andrea, e facesse fare per fino l'armadura per cominciarlo, pure non ne fece mai altro, forse temendo di non aver troppo corso in parole, dicendo, ch' ei farebbe vedere, se tra' pittori moderni era chi avesse potuto superare, non che paragonare, le cose di Masaccio; e in vece si mise a lavorare per la compagnía detta dei Martiri in Ca-

maldoli; dove fece quel maraviglioso cartone, dentrovi la storia di essi martiri, condotto tutto con un disegno di tanta bellezza e bontà, che afferma il Vasari, che non s'era visto pari in Firenze, dopo quello di Michelangelo per la sala del Consiglio; ma nè pur questo potè compire e recare in pittura; perocchè la peste, avendo cominciato a scoprirsi altresì in Firenze, mise tanta paura a Perino, che, lasciata l'opera in abbandono, se ne partì, e più mesi stette fuggiasco in vari luoghi.

Lo stesso morbo fece fuggire Andrea del Sarto e Jacopo da Pontormo, i quali per aver qual cosa da lavorare, il primo insieme con la sua famiglia se ne andò in Mugello, e il secondo andò a stare nella Certosa. In quel tempo Andrea dipinse per le monache di S. Piero a Luco, dell'ordine dei Camaldoli, la tavola a olio della Pietà, di cui si adorna la stanza di Apollo della Gallería Pitti. Di essa ragionando il Vasari, prima d'ogni altra cosa avverte, che Andrea si pose con grandissimo amore a lavorarla, perchè quelle monache, più l'un giorno che l'altro, facevano carezze e cortesíe alla moglie, e a lui e a tutta la brigata; onde l'opera riuscì sommamente degna di Andrea. E perchè i miei lettori abbiano una descrizione viva quanto la pittura stessa, recherò le parole dello stesso Vasari. *Fece*, egli dice, *un Cristo morto pianto dalla nostra Donna, da S. Giovanni Evangelista, e da una Maddalena, in figure tanto vive, che pare ch' elle abbiano veramente lo spirito e l'anima. Nel S. Giovanni si scorge la tenera dilezione di quell' apostolo, e l'amore della Maddalena nel pianto, ed un dolore estremo nel volto ed attitudine della Madonna, la quale, vedendo il Cristo, che pare veramente di rilievo in carne, e morto, fa per la compassione stare tutto stupefatto e smarrito S. Pietro e S. Paolo, che contemplano morto il Salvatore del Mondo in grembo alla madre: per le quali maravigliose considerazioni si conosce, quanto Andrea si dilettasse delle fini e perfezioni dell'arte, e per dire il vero* (così degnamente conchiude lo storico) *questa tavola ha dato più nome a quel monasterio, che*

quante fabbriche e quante altre spese vi sono state fatte, ancorchè magnifiche e straordinarie.

Sappiamo pure dal Vasari, che essendo finita la tavola, e non essendo passato il pericolo della peste, seguitò Andrea a dimorare in quel luogo alcune settimane; e per non istare senza far nulla, dipinse a tempera in una lunetta la Visitazione della nostra Donna, che fu venduta nel 1818, ed un'altra bellissima testa del Salvatore, non molto dissimile da quella della Nunziata già detta. Ma di questa seconda oggi non si ha più contezza.

Similmente il Pontormo, stando alla Certosa, mentre durò la pestilenza, non rimase senza lavorare; anzi ebbe occasione grandissima di esercitare la sua arte, essendochè il priore di quel luogo aveva deliberato di far dipingere a fresco i canti d' un bellissimo e vastissimo chiostro, che circonda un prato; e aveva ricercato esso Jacopo per tale opera. Il quale tanto più volentieri l' accettò, in quanto che gli era impedito di stare in Firenze senza pericolo della vita. Anzi, come narra il Vasari, gustato quel modo di vivere de' certosini, e quella solitudine (tutte cose secondo il genio e la natura di lui) pensò con quella occasione di fare delle cose dell' arte uno sforzo di studio, e mostrare al mondo avere acquistato maggiore perfezione e variato maniera da quelle cose, che aveva fatto prima. Ma al Pontormo avvenne ciò, che suole avvenire a tutti coloro, che per seguitare altra via, si tolgono da quella, nella quale gli aveva messi la propria natura. Noi già parlammo del grido, che, meritamente levarono in tutta Europa le stampe di Alberto Durero. Le quali più particolarmente furono ammirate dai principali artefici della scuola romana e fiorentina, come quegli, ai quali maggiormente dovevano piacere opere da pregiare in ispezialità per invenzione, disegno, ed espressione. Le vagheggiò Raffaello, e non senza profitto per quella virtù unica di far suo l' ottimo degli altri. Andrea del Sarto anch' egli fu preso alla bellezza delle stampe di Alberto, e in lui fu più riconosciuta la imitazione del Norimberghese in alcune storie dello Scalzo. Ma il Pontormo si lasciò talmente

tirare in quella nuova maniera tedesca, che lasciò quella sua, datagli dalla natura e tutta piena di dolcezza e di grazia. Di che farebbero fede le dette pitture del chiostro della Certosa, se non fussero state consumate dal tempo.

Aveva ragione il Vasari di maravigliarsi, che il Pontormo cercasse con tanta fatica d'imparare la maniera tedesca, mentre i tedeschi venivano qua per imparare l'italiana. Ma che direbbe egli mai, se tornasse al mondo oggi, che la tedeschería, così nelle arti come nella filosofia e in ogni altra cosa, ha sì invasato i nostri intelletti, che ci andiamo per fino privando di quel dolce canto italiano, che nell'anima si sente, per essere noiati dalle astruserie delle musiche tedesche? Le quali abbian pure tutte le perfezioni del mondo, e sieno altresì ammirate dai professori, che non devono ignorare anche la sapienza straniera; ma non le facciamo nostre: non tentiamo la più impossibile fra le imprese, che è quella di snaturarci. Nessuno negava, che le opere di Alberto Durero non fussero maravigliose, e piene di ricchissime invenzioni; delle quali chi si fosse giovato, riducendole alla maniera propria, come fece Andrea del Sarto, e meglio ancora Raffaello, non avrebbe commesso fallo alcuno: ma lo imitarle ne' panni, nell'aria delle teste, nelle attitudini, e in fine nella maniera di ritrarre ogni cosa, come fece il Pontormo, era peccato non dissimile da quello di coloro, che operano contro natura. La quale se a tutti i popoli è madre, non a tutti ha dato le stesse inclinazioni e facoltà. Nè credano di ritrarre il vero quegli artefici, che ritraggono ogni specie di naturale. Convien sentire altresì quello che si ritrae; nè è mai possibile, che alcuno senta quel che è fuori del proprio uso. È vero, che per la presente civiltà ci siamo per modo accomunati, che possiamo quasi dire di non avere più patria: e se questo, che chiamasi *progresso,* continua, non avremo più famiglia. È vero, che gli stessi abiti, le stesse vivande, gli stessi diletti, e gli stessi vizi servono a mezzo genere umano. Ma è vero pure, che falsati sono i costumi, ed oltraggiata indegnamente la natura, che si vendica poi col rendere ciascun popolo infelice e misero nelle altrui abitudini. La

qual vendetta grava maggiormente quelli, verso de' quali ella fu più benigna; e ne facciamo esperienza bene noi poveri italiani, che negli usi del vivere forestiero andiamo perdendo ogni vigor d'animo e di corpo.

Mi perdoni il lettore questa digressione, forse non inutile: e tornando ai pittori fiorentini, quegli, che nel tempo della peste rimase in Firenze, fu il Franciabigio; e pare, secondo le parole del Vasari, che in ultimo, cioè nell' entrare del 1524 ne fusse tocco, dicendoci, che in età di anni quarantadue gli venne un male di febbre pestilenziale con dolori intensi di stomaco, per cui in pochi giorni passò da questa all' altra vita. La prima pittura, che del Franciabigio ricorda lo storico, dopo quella stata interrotta di Pioggio a Caiano, è un San Tommaso, che confonde gli eretici, nella porta della librería di Santa Maria Novella, fatto con molta diligenza e buona maniera. Quest' opera oggi non è più, com' è per noi quasi perduta quella Bersabea nel bagno, di figure piccole, fatta per il Benintendi, a concorrenza col Pontormo e col Bacchiacca; la quale mostra, come nota il Vasari, che se il Franciabigio molto valse nelle figure grandi, valse molto più nelle piccole. Essa fu venduta nel passato secolo all' elettor di Sassonia, allora re di Polonia, per la somma di mille zecchini. Fece anche il Franciabigio molti e bellissimi ritratti, e come scrive il Vasari, non si vergognò in ultimo di metter mano a qualunque lavoro gli fosse dato a fare, come persona di natura buona, dolce e molto servente; per lo che nella sua arte non mostrò (lo stesso Vasari osserva) molto fiera invenzione. Nè dubitò lo storico di lodarlo di prudenza e di saviezza per essersi saputo conoscere, e non aver mai tentato più di quello, che gli permettevano le sue forze. La qual lode, in vero orrevolissima, concediamo, che meritasse il Franciabigio; ma dubitiamo che, se la morte non l' avesse rapito sì tosto, avesse egli continuato a meritarla; e n' abbiamo qualche indizio dallo studio grandissimo ne' suoi ultimi anni, che si mise a fare della notomía; tenendo, come lo stesso Vasari racconta, uomini salariati in bottega, e non facendo passar giorno, che non ritraesse un ignudo: e in questa pratica andò

tant'oltre, che potè adoperarsi in servizio di coloro, che studiano medicina. Se fino a quel tempo il Franciabigio non volle mai uscir di Firenze, nè sollevarsi alle difficoltà di Raffaello e di Michelangelo, poteva essere, per non sentirsi ancora capace di mettersi a paragone con que' rarissimi uomini; ma dopo l'acquisto di quella scienza, che nella pittura cominciava a prevalere più che la natura non permette, forse avrebbe fatto come fecero gli altri più eccellenti artefici fiorentini; i quali, più o meno (il che vedremo fra poco) si lasciarono soverchiamente padroneggiare dall' esempio michelangiolesco.

La elezione al pontificato d' un altro Medici, e particolarmente di quel Giulio, che, essendo stato l'anima e il nerbo del governo di Leone, suo zio, faceva credere ad ognuno, che avesse dovuto avere la stessa magnificenza e amore alle arti, rialzò le speranze degli artefici. Le quali, non passò molto tempo, che si sperimentò quanto fussino mal fondate. Imperocchè Clemente, sebbene apparisse non meno degli altri medicei vago dello splendore, che recano le arti, pure la sua natura estremamente avara, non consentiva, che largheggiasse cogli artefici, come aveva fatto Leone, di natura estremamente prodiga. Alla naturale avarizia di Clemente, aggiungevansi le continue e terribili calamità del suo regno, nelle quali la inconsiderata ambizione di lui l'avevano condotto. Non di meno i primi principii del suo pontificato parvero lieti agli artisti, che sì rozzo e barbaro provarono il tempo di Adriano. Tornati a Roma Perin del Vaga e Giovanni da Udine, furono adoperati per solenneggiare la creazione del nuovo pontefice; e poi fu ordinato, che facessero nella volta della sala vecchia in Vaticano alcune pitture; onde Giovanni lavorò quel bellissimo partimento di stucchi con molte grottesche e animali diversi, e Perino i carri de' sette Pianeti, che si vedono ancora.

Ma l'opera, che più d'ogni altra illustrò i principii del pontificato di Clemente, fu il compimento delle storie lasciate imperfette da Raffaello. Imperocchè d'ordine del papa, come attesta il Vasari, Giulio Romano e Giovanni Francesco Penni si misero subito a finire la sala di Costantino, gettando a terra

tutta la facciata coperta di quella mistura, che Raffaello dopo gli esperimenti, detti in altro luogo, del suo emolo Sebastiano veneziano, aveva fatta per vedere se riusciva anche a lui di lavorare a olio sul muro; e le due figure della Giustizia e della Clemenza, dal Pippi e dal Penni lasciate intatte, rimangono come saggio della prova di Raffaello; il quale in ciò, come il tempo ha dimostrato, non fu più fortunato del veneziano.

Dovendo parlare dell' opera di Giulio e di Giovan Francesco, è necessario prima d' ogni altra cosa avvertire, che il secondo dei due più affezionati discepoli del Sanzio, rimase in quel lavoro, più che altro, aiuto del primo; deliberato a mostrarsi più audace inventore, che fedele seguitatore delle invenzioni del maestro: imperocchè non solo nelle due ultime storie, cioè il battesimo di Costantino e la sua donazione a papa Silvestro, tutte disegnate da lui, fece conoscere, ch' egli principiava a correre fuori della via tenuta da Raffaello, ma altresì nella esecuzione delle prime storie, i cui disegni erano stati fatti dall' Urbinate, si lasciò cadere le briglie; e chi vide il disegno originale della battaglia di Costantino, conservato in Bologna presso il Conte Malvasia, e in pari tempo osservò la esecuzione, fattane da Giulio, facilmente s' accorse, come questi rese il componimento più affollato e stretto, da ingenerare quella confusione, che sì accortamente seppe fuggire il Sanzio; e la pittura cacciò e tinse di soverchio nero, e in fine fece di tutto, perchè le forme, le attitudini e le espressioni apparissero più gagliarde e risentite, che non ebbe in animo lo inventore. Nè perciò direbbe male chi dicesse, che dove il maestro volle parer grande, il discepolo parer volle stragrande; e per conseguenza manifestò coll' esecuzione que' germi di corruzione, che nel disegno originale rimanevano quasi nascosi. E ciò per verità accade a quegli ingegni, che in un' arte qualunque pigliano le mosse da coloro, che toccarono la sommità della perfezione; poichè, siccome è proprio della natura umana il non rimanere allo stesso grado, e il volere aggiungere sempre qual cosa di proprio, così chi prende ad imitare un' altro, massime se si sente gagliardo dell' ingegno, prima o poi è portato ad andar

più oltre che quello non andò; e andar più oltre di chi giunse al colmo, è lo stesso che cadere. In fatti Raffaello, che mosse dall' esempio del Perugino, alla cui arte rimaneva pure qual cosa da aggiungere, salì all' ultima perfezione: ma Giulio romano, che mosse dall' esempio di Raffaello, alla cui arte non era più da aggiunger altro, non solo fu minore del maestro, ma aperse la via a quella corruzione, che poco dopo rovinò l'arte: ed oltre a questo istinto naturale a far passare al Pippi quella meta, in cui dimora l'ottimo, s' aggiunsero gli stimoli dell' esempio di Michelangelo.

Dopo la morte del Sanzio, la signoría del Buonarroti nell' arte era divenuta per modo universale e potente da non essere artefice, che di quella non fosse suddito. Il che fra gli altri mostrò in Firenze Bastiano da San Gallo, chiamato Aristotele. Il quale, dopo essere stato amicissimo di Raffaello e di Ridolfo Ghirlandaio, la cui maniera cercò d' imitare il più che poteva nel dipingere, andato a Roma, e veduto le cose di Michelangelo, talmente di quelle s' invogliò ed accese, che poi, tornato a Firenze, sebbene maggiormente attendesse agli studi di prospettiva e di architettura, nondimeno nelle due grandi tele, ch'ei colorì a olio, di Adamo e d' Eva, fù sì ligio del Buonarroti, che parvero tolte di peso dalla Sistina: e però, come attesta il Vasari, poca lode ne riportò. Ma più particolarmente si arrischiò a'voli michelangioleschi Giulio romano; come colui, che avendo sortito da natura anima fiera, ardimentosa e terribile, trovava più conforme alla sua fantasía il disegno michelangiolesco; e conosceremo più innanzi, ch'ei vòlle essere non pur seguitatore, anzi, come avverte il Lanzi, emulatore del Buonarroti. Ma qual maraviglia, che l' arditissimo Giulio romano si arrischiasse di volare con Michelangelo, quando fu veduto il semplice e dimesso Andrea del Sarto correre lo stesso pericolo? Grande esempio di quanto era generale e potente la dominazione michelangiolesca. Nella quale, quasi sotto un cielo d' aria contagiosa, anche i più sani rimanevano ammorbati; e quel che è ancor più notabile, ne rimanevano ammorbati que' medesimi, che avevano una decina d'anni addietro tratto tanto profitto dal

celebre suo cartone. Ma giova qui ripetere, che sebbene Michelangelo fino dalle prime sue opere facesse conoscere qual cosa di gagliardo e di straordinario, nondimeno nè la famosa statua del David, nè il celebre cartone della guerra di Pisa mostrarono altra bellezza, che la ritratta dalla natura; ravvisandosi in quelle un uomo uscito della scuola purissima di Domenico Ghirlandaio. Roma fu campo immenso a Michelangelo: ma in quel campo altresì, per rendersi il più che poteva inaccessibile a tutti, divenne esempio funestissimo; e quanto più egli corse lontano, tanto più fu pericoloso il seguitarlo. Ecco come il Cellini, ragionando del sopraddetto cartone, disse: *Sebbene il divino Michelangelo fece la gran cappella di papa Giulio, da poi non arrivò mai a questo segno alla metà.* E più sotto: *La sua virtù non aggiunse mai alla forza di quei primi studi.* Nè io aggiungerò altre parole all' autorità di tant'uomo, che ognun sa qual gusto e giudizio avesse nelle arti, e quanto amasse e venerasse il gran toscano. Il quale se fusse rimasto nella sua prima maniera, così di dipingere, come di scolpire, non solo sarebbe stato esempio da ammirare, ma altresì da seguitare: che in cambio divenne esempio solamente da ammirare. Egli è cosa provata, che l'ultima maniera di coloro, che salirono alla più alta perfezione, fu il principio della corruzione dell'arte più o meno sentita, secondo che ebbero vita più corta o più lunga, o ingegno più o meno ardimentoso. Così quell' Andrea, che fino a questo tempo erasi mantenuto puro, andato a Roma, rese anch' egli la sua ultima maniera manco commendabile, sforzando sè stesso ad un' erta non del tutto comportabile alla semplicità della sua natura. Nè intendiamo già con questo di porre Andrea nella schiera dei seguaci del Buonarroti; chè sappiam bene, essere egli meno d' ogni altro stato soggetto a quella pericolosa imitazione. Ma vogliam dire, che Andrea, avendo veduto Michelangelo e Raffaello, e sentendo che dalle loro opere straordinarie traeva ammirazione tutto il mondo, volle mostrare, che sapeva anch' egli sollevarsi a quelle loro difficoltà e sublimità d' arte, non ostante che fosse sempre ritenuto dalla sua natura, tutta semplice e soave: e sebbene mai

non si lasciasse corrompere, pure fece conoscere uno sforzo, per il quale la sua maniera non fu più tanto naturale, come nelle prime e seconde sue opere.

L'anno certo, che Andrea del Sarto andò a Roma, ci è ignoto, ma giudicando dal tempo, che nelle sue opere notò un cambiamento verso la maniera di Michelangelo e di Raffaello, fù dopo la morte del Sanzio. E ciò pure concorrono a far conghietturare le parole del Vasari: secondo il quale pare, che Andrea in Roma rimanesse atterrito dall' abbondanza di tante opere così antiche come moderne. Ma la sua timidità particolarmente raumiliarono i discepoli dell' Urbinate, che gli si mostrarono sì fieri nel disegno, e così franchi e sicuri nel colorire; onde, facendosi paura da sè, quasi com' era seguito di fra Bartolommeo, se ne tornò subito a Firenze, e secondo pure avea fatto esso Frate, portò con seco la viva impressione, che gli avevano fatto le opere del Buonarroti e del Sanzio: e considerando e vedendo, che la loro maniera aveva acquistato una grandezza, alla quale egli non era mai giunto, volle provarsi ad imitarla.

Prima per altro di parlare delle opere di Andrea fatte dopo aver veduto in Roma le cose di Michelangelo e di Raffaello, vogliam confutare un' opinione messa fuori, per quel che sappiamo nell' età nostra, in cui è frequente il sentire cose nuove e nella novità falsissime. È stato detto, avere Raffaello imparato da Andrea la purezza dell' arte e quella vivacità, comune ad amendue, e nelle camere vaticane riconoscersi i principii della miglior maniera d' Andrea. Veramente conviene non aver fatto alcuna considerazione d' arte, e, quel che è più, non avere nè pur letto la storia de' due artefici, per riferire ad Andrea del Sarto il vanto degli avanzamenti del Sanzio nella pittura. Il che non affermiamo per amore più all' Urbinate, che al fiorentino. Sono essi due sommi uomini, da egualmente gloriarsene l' Italia nostra; ma sì bene per amore al vero e per quella distinzione, utilissima all' arte, fra la maniera dell' uno e quella dell' altro: distinzione onorevole altresì all' Italia, dove tanti artefici toccavano gli estremi della perfe-

zione con indole e magistero differente. Lasciamo stare, quanto sia facile a conoscere il modo di concepire e di colorare di Andrea essere tutt' altro, che quello del Sanzio: ma come affermare ciò, che manifestamente smentiscono i fatti della loro vita? Mentre Raffaello dimorò in Firenze, che fu dal 1504 al 1508, Andrea del Sarto, benchè non più tanto giovane, e già ne' trent' anni, pure non aveva ancor fatto opere da renderlo esempio agli altri. Le cortine, che coprivano l' altar maggiore de' Servi, la prima cosa da lui messa al pubblico, furono lavorate insieme col Franciabigio; e il Vasari non ci dice, che in esse, oggi perite, l' uno si portasse meglio dell'altro. Il secondo lavoro fu il battesimo di Cristo nel cortile dello Scalzo, probabilmente terminato l' anno stesso che Raffaello partì per Roma. Ma ancorchè il Sanzio il vedesse, non poteva da quello, condotto di chiaroscuro, ricevere un compiuto esempio dell' arte dal Vannucchi; là dove Raffaello nella Madonna del Cardellino, pur allora eseguita, e in altre opere, mostrò una bellezza allora e sempre unica. E se è da credere, che Raffaello avesse parte nel gran Cenacolo del refettorio delle antiche monache di Foligno, in via Faenza, testè tornato in luce con tanta e sì continua ammirazione e allegrezza di tutti gli amatori delle belle arti, convien dire lui fin da quel tempo divenuto maestro degli altri, non essendosi veduta ancora in Firenze nella pittura a fresco una più ampia e miracolosa prova. Dal 1508 al 1511 Andrea del Sarto fece parecchi quadri a olio, che gli diedero molto credito e fama, ma non lo fecero salire a quell' altezza, che in quel tempo nella città godevano il Vinci, il Frate e il Buonarroti; e che egli si acquistò poi colle storie del cortile de' servi fatte nel 1511, quando cioè Raffaello da tre anni aveva lasciato Fiorenza. In fatti il Vasari ci dice, che Raffaello imitò la maniera di Leonardo, del Frate, e di Michelangelo, ma non ci dice mai, perchè non poteva dirlo, che imitasse quella di Andrea. Ma Raffaello tornò a Firenze nel 1515, quando già Andrea aveva fornito il cortile de' Servi e porzione dello Scalzo; opere da eccitar la maraviglia di qual si voglia più eccellente ingegno. Egli è

vero: ma è verò altresì, che Raffaello in quel tempo aveva già dipinta la prima e seconda camera vaticana, e la cappella della Pace; che è quanto dire, era pervenuto coll' arte ad una perfezione, dové nessuno era mai arrivato. Se era cosa dell' arte, che Raffaello nella sua quarta venuta in Firenze potesse apprendere dal Vannucchi con suo grande utile, era il modo semplice e puro di preparare e maneggiare i colori; sì che la loro freschezza e vivacità durasse più secoli. In vece nelle opere, ch' ei condusse, tornato a Roma, non solo mostrò di non aver attinto nulla in questa parte da Andrea, ma parve eziandío che abbandonasse i modi di colorire, anch' essi innocui e durevoli del suo maestro Perugino, per usare quelle mestiche rendute mirabili in apparenza, e per poco tempo, dal nero di fumo e d' avorio bruciato; non sapendo forse, come abbiamo notato altrove, ottenere altrimenti quel vigor di colorito e di rilievo, che veggiamo nelle opere di lui fatte in quel tempo.

Ora favelliamo delle pitture d' Andrea, dopo veduto in Roma le cose di Michelangelo e di Raffaello: e per prima noteremo, sopra la porta che dal chiostro grande della Nunziata mette in chiesa, la Madonna, detta del Sacco, per avervi figurato un sacco, a cui sta appoggiato S. Giuseppe, tenendo gli occhi fissi ad un libro aperto. Nella quale, guardando alla sembianza della Vergine, assai bella e vaga, ma di beltà e vaghezza più naturale che divina, e alla facilità e morbidezza del colorito, si riconosce sempre Andrea, a cui non era possibile in tutto cambiar natura. Ma v' ha una grandezza di disegno e di panneggiamenti, non mai per l' addietro notata nelle cose del Vannucchi: e, quel che è più, un certo studio d' attitudine, quasi per empire con poche figure una grande ampiezza di muro. Si narra che, venuto a Firenze, Tiziano restasse talmente maravigliato da questa pittura, che l' anteponesse ad ogni altra: nè era giorno, che non tornasse a contemplarla.

Ma dove ancor più visibilmente Andrea michelangioleggia e raffaelleggia, è nelle ultime opere dello Scalzo. Dico ultime, rispetto al tempo che furono eseguite; perchè quanto all'ordine

istorico sono in quel cortile fra le prime. Cominciando dal battesimo delle turbe, è facile ad ognuno vedere la imitazione del Buonarroti; a cui per altro molto prestavasi il soggetto con quella infinità di popoli, alcuni de' quali spogliandosi, altri ricevendo il battesimo, ed altri, che, essendo spogliati, aspettano, che il santo finisca di battezzare quelli, che sono avanti a loro, davano occasione al pittore di ritrarre ignudi, e variate e difficili e risentite attitudini; la quale occasione mancando nelle altre due storie, cioè nell' angelo che annunzia a S. Zaccaría la sua discendenza, e nella nascita di S. Gio. Bettista, si osserva, che in esse Andrea è meno imitatore del Buonarroti, e più seguace del Sanzio, come che sempre della grandezza dell' uno e dell' altro, così nei movimenti delle figure, come nei loro panneggiamenti ritragga. Per altro detta imitazione fatta da un uomo, come Andrea, che in fine non lasciava di essere un sommo artefice, non riusciva spiacevole nè viziosa: perchè in tutte e due le dette storie, e specialmente nella nascita di S. Gio. Battista, è pur da ammirare quella vivezza naturale, sì propria di lui; onde si direbbe col Vasari, che alla figura di S. Zaccaría (che in una carta appoggiata sopra un ginocchio scrive il nome del figliuolo) non manca altro che il fiato; e la vecchia, che seduta si ride dell' altra vecchia, mostra nell' attitudine, e nell' affetto quel tanto, che in simil cosa farebbe la natura. Gran peccato, che queste pitture, insieme con l' altre dette di sopra, sieno ridotte a sì mal termine, per le ingiurie delle stagioni e degli uomini, che quasi perdute oggi possiamo dirle. Tuttavía è da ringraziare con tutto l' animo chi oggi intese con utili provvedimenti a conservarci almeno quel che ancora avanza; dove quasi ad un girar d' occhio si può vedere i cominciamenti, progressi, perfezione e variazioni della maniera di Andrea: che è quanto dire, tutta la sua vita di artista. E cercando pure ne' quadri a olio alcuni esempi di detta sua ultima maniera, accade parlare della disputa di alcuni dottori intorno al mistero della Trinità; che si vede nella sala di Apollo della Gallería Pitti. Il quale dal Vasari è collocato fra quelle opere, che il Vannucchi fece innanzi di andare in Fran-

cia. Ma la maniera, con la quale questa insigne opera è condotta, ci dice e assicura, doversi riferire al tempo che Andrea ricevette una nuova e straordinaria impressione dalle cose di Michelangelo e di Raffaello; il che non avvenne, per le cose da noi sopra discorse, che dopo essere stato in Roma. Bisogna non aver occhi per non vedere lo sforzo dell'arte michelangiolesca negli attacchi e movimenti delle figure; come nella veemenza di S. Agostino, che, per servirmi delle parole del Vasari, con un'aria veramente affricana si muove verso S. Pietro martire; il quale tiene un libro aperto con aria e atto, fieramente terribile. Chi non direbbe disegnate e atteggiate dal Buonarroti le mani e le braccia di S. Lorenzo, che pare che ceda all'autorità di coloro, che sono più vecchi di lui, e di S. Francesco, che con la sinistra tiene un libro, e la destra ponendosi al petto, mostra con la bocca di struggersi di fervore in quel ragionamento? A tutto ciò arrogi la qualità del colorito: al quale gli scuri tolgono parte di quella splendidezza uguale, che si ammira infino a noi conservata nella Madonna delle Arpíe, e negli altri quadri a olio di Andrea: conciossiachè nella disputa della Trinità, per aggiunger forza alla forza del concetto e del disegno, caricò gli scuri, più che non era suo costume; e per conseguenza alterò un poco quel suo modo semplicissimo e naturale di maneggiare le tinte. Ma sebbene queste cose mostrino, ch' e' s' era volto a una meta poco a sua natura conforme, pure nessuno potrebbe negare, che nel citato quadro non sieno da ammirare le teste, piene di gravità e di nobiltà propria di que' disputanti; anzi questo istesso fà fede, che il Vannucchi aveva non leggermente ricevuto nell'animo l'arte di Michelangelo e di Raffaello: laonde nella detta opera, come nota il Vasari, *si vede molta osservanza nella misura delle figure, ed un modo molto ordinato, e la proprietà nell'aria de' volti*. Però non consiglieremmo alcuno a volerlo imitare in questi estremi sforzi, che fece coll'arte, quasi la natúra del suo ingegno violentando. Chè e' poggia dove l'arco comincia a voltare, e se non cade, cadrebbero tutti quelli, che allo stesso pericolo si mettessero.

In quel tempo Federigo II duca di Mantova, nell' andare a Roma a visitare papa Clemente VII, passando per Firenze vide sopra una porta in casa Medici il ritratto, che Raffaello d'Urbino fece in Roma di papa Leone in mezzo al Cardinale Giulio de' Medici e al Cardinale de' Rossi; ed invaghitosene, come colui che assai diletto pigliava nelle arti, giunto a Clemente, glielo chiese in dono, e il papa non sapendo negarglielo scrisse a Ottaviano in Firenze, perchè incassato il mandasse a Mantova. Dispiaceva a Ottaviano di privar Firenze e la sua casa d'un tanto tesoro; e d'altra parte conosceva, che l'amicizia del duca di Mantova era al ponteflce e a tutta la sua famiglia di non piccola importanza in quel tempo, sì pieno e sì vario di guerre e di perturbazioni. Cercò adunque, come dice il Vasari, di salvar la capra e i cavoli; e sapendo Ottaviano, il quale era intendentissimo di pittura, che Andrea del Sarto, dopo quel suo ultimo ingrandimento di maniera, sarebbe stato meglio d'ogni altro acconcio a contraffare perfettamente l'opera dell'Urbinate, glie ne fece fare segretamente una copia, per mandare al duca invece dell'originale. Io son certo, che se la copia non fosse riuscita fedelissima, non si sarebbe Ottaviano attentato di fare il baratto; ma poichè a lui stesso non veniva fatto di conoscere l'una dall'altro, essendo state per fino contraffatte dal pittore alcune macchie di sudicio, che vi erano, non temè di eseguire l'onesto inganno; di cui non è maraviglia, che fusse preso il duca: ma è gran maraviglia, che ne fusse altresì preso Giulio romano, che si trovava in quella corte. Il quale si crede, che lavorasse nell'originale. Talchè per disinganno fu mestieri, che il Vasari, dopo alquanti anni, mostrandogli il contrassegno ch'era dietro al quadro, e contandogli il fatto, lo togliesse di errore. Tanto aveva Andrea studiato gli andari di Raffaello: e se v'era cosa, che potesse far manifestamente conoscere la differenza dei due pittori, era il tempo: che facendo un po' crescere gli scuri nel dipinto di Raffaello, per quel nero di fumo, ch'egli, e più il suo Giulio romano cominciarono ad usare, doveva lasciare più intatto e fresco il colorito d'Andrea, che con tinte semplicissime, e

senza il mescolamento di sostanze alterabili, otteneva la stessa forza di rilievo. E pure chi 'l crederebbe? A' dì nostri, che tutto ciò è manifestissimo (oltre a quelle ragioni d'arte, che fanno differire la mano di chi opera da quella di chi ritrae) non mancò chi giudicasse copia l'originale, e originale la copia, dando al Vasari la patente di bugiardo, come s'egli avesse dovuto avere più amore per un'opera di Raffaello, che per un'opera del suo antico maestro e concittadino: tanto più che nel narrare il fatto, mostra compiacersi, che Giulio romano affermasse, doversi stimare molto più la fatica del Vannucchi, per aver così bene imitata la maniera d'un altro. La qual compiacenza dovrebbero altresì avere oggi anche i Napoletani, che insieme alle altre cose pervenute loro dalla eredità dei Farnesi, la possiedono, e non invidiare a Firenze l'originale.

Con l'avere Andrea rinforzato la sua maniera, oltre la prima indole del suo ingegno, aveva altresì acquistato una forza d'animo, che sempre più in lui vinceva quella timidità impressagli dalla natura; e ne diè non lieve testimonianza, quando l'anno 1524 fu chiamato a Prato da messer Baldo Mangini per fargli dipingere una tavola da collocarsi nella chiesa della Madonna delle Carceri; perchè, essendo stato nello stesso tempo messo innanzi al Mangini Niccolò Soggi da Antonio da San Gallo, dicendogli che non poteva avere miglior maestro per quell'opera, Messer Baldo, come quello che era poco intendente della virtù degli artefici, non ostante la parola data ad Andrea, lasciatosi facilmente svolgere, allogò la pittura al Soggi. Costui non contento di avere con l'altrui favore carpito la commissione, volle farne baldanza, dicendo ad Andrea in presenza del Mangini, che giocherebbe seco ogni somma di danari a far qualcosa di pittura. Alla quale arditissima sfacciataggine Andrea, che aveva condotto seco in sua compagnía Domenico Puligo, sapendo quanto Niccolò valesse, rispose: *Io ho meco questo mio garzone, che non è stato molto all'arte; se tu vuoi giocar seco, io metterò i denari per lui, ma io non voglio che tu ciò faccia per niente; perocchè se io ti vincessi, non mi sarebbe onore, e se io per-*

dessi, mi sarebbe grandissima vergogna. Poscia voltosi al Mangini, e dettogli, che desse pur l' opera al Soggi, ch' ella piacerebbe a chi andasse al mercato, se ne tornò a Firenze; dove fece per Pisa quella tavola, che si vede nella Primaziale di quella città: divisa in cinque quadri, con cinque santi diversi, cioè San Gio. Battista, S. Piero, S. Caterina martire, S. Agnese e S. Margherita; figure, dice il Vasari, *che fanno maravigliare per la loro bellezza chiunque le guarda, e sono tenute le più leggiadre e belle femmine, che egli facesse mai.*

Mentre Andrea si travagliava in tutte queste opere il Pontormo, dopo finita la peste, tornato a Firenze, continuavà anch' egli a lavorare; e parve per un momento, che volesse ripigliare la sua antica maniera, quando per la foresterìa degli stessi padri Certosini fece in sulla tela un quadro con entro Cristo a tavola con Cleofas e Luca; grandi quanto il naturale. La qual opera, dice il Vasari, riuscì maravigliosa, perchè in essa Jacopo seguitò il genio suo, nè affaticò o sforzò punto la natura: come possiamo vedere nell' Accademia delle belle arti di Firenze, dove tuttora si conserva. Ma egli è pur difficile tornar nella propria via, quando si lascia per correre dietro a nuovi e pericolosi esempi. Si diviene stravagante, sofistico, insaziabile: nè si sa più quel che si ha da fare, come chi erra in un cammino sconosciuto. Per lo che Jacopo da quel tempo in poi, di niuna cosa più si contentava, e di continuo andava ghiribizzando col suo cervello è investigando nuovi concetti, e stravaganti modi di fare: nè voleva, che mai alcuno lo vedesse lavorare, e lo avvertisse intorno a ciò che faceva; onde, sebbene nelle opere condotte in quel tempo, come nelle pitture di Santa Felicita, e nella tavola per le monache di Sant' Anna, rimasta nel Museo di Parigi, e sempre del buono e del lodevole, non di meno non sono da paragonare con le fatte nei tempi addietro; anzi sono il principio dello scadimento dell' arte nelle mani del Pontormo. A farla maggiormente precipitare s' aggiunse poscia l' esempio di Michelangelo, come diremo più innanzi.

Ora per un momento tornando a Rosso fiorentino, non ci stupiamo ch' ei con quel suo ingegno ardentissimo e disposto alla novità, volesse andare a Roma per vedere le cose, che in quella città avevano operato Michelangelo e Raffaello. Finita per tanto l'opera per Gio. Cavalcanti, insieme col suo bertuccione s' inviò a Roma, non senza essere preceduto dalla fama di maraviglioso disegnatore: onde non gli mancò subito occasione di lavorare. Ma a lui, sebbene d' animo più ardito, intervenne quello stesso, che era intervenuto a fra Bartolommeo e ad Andrea del Sarto: imperocchè oltre alla mutazione del luogo (che spesso altera la natura, la virtù e i costumi delle persone) restò sì stordito e stupefatto dalla vista delle cose di Raffaello e di Michelangelo, che non fece mai peggio a' suoi giorni, come pur mostrano le pitture nella chiesa della Pace, eseguite sopra quelle di Raffaello.

Dopo le cose fin qui narrate delle nostre arti in Toscana e in Roma, verrà facilmente ad ognuno il desiderio di sapere, come in quello stesso tempo, elle si travagliavano negli stati veneti e lombardi. E dicendo dell' architettura, è da rimemorare il ponte *della Pietra* in Verona, risarcito da fra Giocondo. Il quale, dovendosi rifondare la pila di mezzo, che più volte era rovinata per lo impeto dell' acqua e per la mollezza del terreno, diede il modo di fondarla e di conservarla con tenerla fasciata intorno di doppie travi fitte nel fondo; sì che il fiume non la potesse cavar sotto. Questa opera fu altresì l' ultima di fra Giocondo, di cui s' abbia certa notizia, non sapendosi, che altro egli facesse dopo quella; come pure rimane ignoto dove e quando egli morì.

Ma ad un altro insigne architetto fu allora madre Verona: a Giammaria Falconetto, che insieme con fra Giocondo portò il vero modo di fabbricare, e la buona architettura nelle città venete; se non che fra Giocondo fu segnalato maggiormente in quelle opere, che i moderni chiamano *idrauliche;* mentrechè il Falconetto rinnovò il gusto e gli abbellimenti dell' arte: per lo che il Vasari non a torto scrisse, che in tutte quelle parti non era stato innanzi a lui alcuno, *che sapesse pur*

fare una cornice o un capitello ; nè chi intendesse nè misura nè proporzione di colonna, nè di ordine alcuno. Attese in principio Giammaria alla pittura, che imparò da suo padre, e, come il padre, rimase mediocre in quest'arte; e sentendosi meglio inclinato all' architettura, si diè tutto a studiarla nelle opere degli antichi; delle quali ognuno sa quali preziosi resti abbia Verona: città antica e nobilissima e piena di grandi edifizii. Andò poi a Roma per aver campo maggiore ai suoi studi; e dodici anni, dice il Vasari, vi dimorò, *non lasciando cosa o di fabbriche o di membra, come sono cornici, colonne, e capitelli di qual si voglia ordine, che tutto non disegnasse di sua mano con tutte le misure.* Tornato quindi a Verona, così ricco d' ogni tesoro d' arte, trovò la patria in grandissime angustie e travagli; conciossiachè fosse nel tempo, che dalle mani dei Veneziani, dopo la guerra de' collegati in Cambrai, passava in quelle dei tedeschi; e quantunque egli sapesse mettersi in grazia ai nuovi padroni, non tanto per la virtù dell' arte, quanto per essere Giammaria uomo terribile e bravo nell' arme, e da tirarsi dietro gran seguito di popolo, e in fine da aspettarsi da lui una fedele e valorosa servitù, pur tuttavía nessuna occasione di esercitare l' architettura ebbe nel tempo, che la città fu dell' imperatore, e dovè contentarsi di dipingere in sugli edifizi pubblici l' arme cesaree che presto poi furono atterrate; perocchè la repubblica veneta, raccogliendo in Padova i suoi spiriti e forze estreme, si rialzò e rinvigorì per forma, che l' onore perduto e l' imperio ricuperò. Nel tornare Verona sotto gli antichi Signori, il Falconetto, che aveva seguitato la parte imperiale, facendosi capo di popolo, fu forzato per sicurtà della vita a partirsi; onde a Trento se n' andò, e quivi si mise a dipingere meglio che poteva, finchè rassettate le cose, e ricondottosi a Padova, e quivi conosciuto il reverendissimo Bembo, fu da esso molto favorito, e mostrato con sue raccomandazioni a quel magnifico e veramente regio spirito di M. Luigi Cornaro, che come amò e raccomandò la vita sobria, qual vera medicina della vita lunga, così fu amadore grandissimo d' ogni arte e segnatamente dell' architettura. Il Cornaro accolse amorevol-

mente il Falconetto, e veduto i suoi disegni, e udito con quanto fondamento chiariva tutte le difficoltà, che possono nascere negli ordini d'architettura, conobbe, che coll'opera di Giammaria avrebbe potuto mettere in pratica tante cose, ch' egli aveva studiato in Vitruvio, nell' Alberti, e in altri, che hanno scritto in detta professione: onde tiratoselo in casa, ve lo tenne onorevolmente per tutto il tempo che visse, dandogli comodità ed occasioni continue da esercitare il suo ingegno e la sua arte. Per prima cosa gli fece fare in Padova, vicino al Santo, un palazzo (oggi appartenente alla famiglia Giustiniani) con in fondo al cortile quella ornatissima loggia di due ordini, il primo dorico, e l' altro ionico; la quale, sebbene in generale mostri un non so che di trito e di soperchio, pure fu tenuta bellissima, e quasi un principio di quel modo, che fece tanto onore al Palladio. Del qual modo veramente meglio fa fede l' edifizio, che il Serlio chiamò la Rotonda di Padova. Vi sono pure nella città altre opere di Giammaria; e quella porta dorica al così detto palazzo del Capitano fu molto lodata per gusto e magnificenza: nè minor lode ebbero l'altre due porte, ancor esse architettate dal Falconetto, l' una detta di S. Giovanni, e l' altra chiamata Savonarola, amendue comode e assai bene intese. Grande ornamento della città sarebbe stato il tempio di Santa Maria delle Grazie de' frati di S. Domenico, se fosse stato condotto a termine secondo il bellissimo modello, che ne aveva fatto il Falconetto. E fra i più superbi e magnifici palagi della moderna architettura si avrebbe dovuto annoverare quello del Savorgnano nel Friuli, anch' esso principiato col disegno di Giammaria, se colla morte del padrone non fosse pure rimasto interrotto. Veramente questo Falconetto aveva l' animo disposto alla grande architettura: onde non è maraviglia, se, ricusando di far disegni di case private, null' altro desiderava, se non che se gli presentassero occasioni di far cose pubbliche, e simili in grandezza alle antiche; delle quali egli era sì innamorato, che mai non restava di misurarle e disegnarle. E fu pur egli il primo, che trovò le piante de' teatri ed anfiteatri antichi; come fra gli altri di quello mirabilmente conservato

della stessa sua patria. Fece altresì il Falconetto alcuni disegni per casa Cornaro, dove in seno alla più affettuosa amicizia terminò i gloriosi suoi giorni.

Passiamo ora a ragionare delle scuole di pittura in quel tempo così venete, come lombarde. Il dire che elle fussero signoreggiate da quella forza michelangiolesca, che aveva cominciato sì gagliardamente a prevalere nella scuola romana e fiorentina, potrebbe essere non a torto oppugnato: perocchè sappiamo per testimonianze storiche non contrastabili, che il Correggio, signore dell' arte in Lombardía, non andò mai a Roma; e Tiziano, principe della pittura veneta, fu, come nota il Vasari, chiamato in Roma dal Bembo, quando era segretario di papa Leone, volendo mostrare, che anche la sua Venezia aveva artefici da gloriarsene; ma andò tanto menando la cosa d' oggi in domani, che, morto Leone e Raffaello nel 1520, non v' andò altrimenti, e la sua gita in quella metropoli non fu prima del 1545, quando già aveva fatto quelle opere, che gli diedero maggior nome e splendore. Tuttavía stimiamo non esserci impedito il credere, che una virtù sì straordinaria e divina, com' era quella di Michelangelo e di Raffaello, potesse operare un poco anche di lontano; perocchè oltre al grido, chi sa quante volte ripetuto de' loro miracoli, non saranno mancati disegni o ricordi, fattine da quelli, che del continuo in quei giorni andavano e tornavano di Roma.

È noto quel che il Lanzi riferisce, avere alcuni creduto che l'Allegri nel dipingere la cupola di S. Giovanni in Parma imitasse fedelmente alcune figure, che si veggono nel Giudizio del Buonarroti. La quale opinione non accetteremo noi, che sappiamo non essere stata fatta la pittura del Giudizio che parecchi anni dopo la morte del Correggio; ma ben diremo, che nella detta cupola di San Giovanni, alla quale Antonio pose mano nel 1522, si portasse in maniera, che dove si riguardino le proporzioni e lo scostare delle figure, il loro nudo, i loro abiti, la vigorosa espressione delle teste, e tutto l'intero componimento, pare che lo spirito del Buonarroti dalla volta della cappella Sistina passasse ad informare la virtù

dell'Allegri, sottoponendosi alla grazia del suo chiaroscuro; che è quanto dire, non avere il Correggio con altre penne che con le proprie volato verso quell'altezza terribile di Michelangelo. E in fatti al mirabil magisterio delle ombre e della luce è dovuto, che le colossali figure del Cristo, che ascende al cielo, e degli apostoli che il rimirano attoniti, sfuggano in su così leggermente, che non paiono punto all'occhio soverchiare la non immensa capacità della cupola, costruita a forma d'una tazza; e nel tempo stesso vincono così bene la superiore oscurità della medesima (la quale non avendo lanternino sopra, nè finestre ne' lati, non riceve altro lume che di riverbero) che senza fatica e piacevolmente si possono ragguardare. E volendo un poco considerare la singolar prerogativa del Correggio di ottenere cioè col chiaroscuro quel che altri ottennero col disegno, bisogna pur derivarla dalla natura del suo spirito. Egli congiungeva con un ingegno elevatissimo un cuore sommamente affettuoso e pieno di soavità; onde dove il primo lo tirava a grandeggiare con l'arte il più ch'era possibile, il secondo, sdegnando qualunque minima violenza, lo ammoniva di cercare in natura i modi più dolci per arrivarvi. I quali modi trovò nella grazia del chiaroscuro; conciossiachè chi ben consideri la natura, non per altro ella si mostrò così varia di forme e di colori, che per mezzo della luce e delle ombre; il che è pure cagione perchè l'una cosa temperandosi con l'altra, non si vegga mai nelle operazioni di lei alcun che di sforzato e d'indistinto; ma tutto gradualmente e con riposo si manifesta. Il Correggio adunque, avendo studiato da questo lato la gran madre comune, usò il chiaroscuro con un fine, cui giammai alcun altro non aggiunse. Imperocchè gli altri maestri usarono il chiaroscuro per dar rilievo perfettamente con un forte contrapposto di luce e di ombre, mettendo cioè accanto al bianco il nero, perchè il rinforzo dell'uno facesse sì, che le figure poste nell'altro spiccassero come dalla tavola. Ma l'Allegri, volendo dare ai suoi dipinti col chiaroscuro quella grazia e quella perfezione, che altri davan loro col disegno e col colorito, stimò che quel modo di contrapporre sì vicino e sì for-

temente le ombre alla luce, doveva generar durezza, che è nemica della grazia: laddove, mettendo il grigio oscuro accanto al nero, e il grigio chiaro accanto al bianco, cioè facendo passare la luce da un colore all' altro con insensibile gradazione, otterrebbesi, oltre al rilievo, una dolcezza incomparabile, ed altresì quel temperamento di colori, e quella sempre nuova e incantevole armonía, e in fine (che non si può dir di più) quel modo di fare sparire ogni traccia di contorni, e co' chiari e cogli scuri stabilire la verità delle forme, come proprio fa la natura.

Riduciamoci alla mente il San Girolamo, uno de' suoi principali lavori; dove, sebbene le carni dei diversi personaggi sieno variamente colorite, essendo più delicate nella Maddalena e nel piccolo Gesù, d'un tono più dorato, come dicono gli artisti d' oggi, nella vergine, più sanguigne nell' angiolo, e nel San Girolamo, d' una tinta virile bassa (che non è nè gialla, nè rossa, nè sporca) pure questi colori s' uniscono in guisa fra di loro, e così bene sfumano ed armonizzano, che a prima vista par di vedere tutta una tinta, come nelle cose create. Osservi in oltre le bocche appena più colorate delle guancie, e con tale impasto da nascondere il contorno: se non che il lume, che nel labbro superiore rade più, ne assegna il termine. Gli occhi sono sempre bassi e morbidi senza contorni, e gli scuri sì degli occhi e sì del naso e della bocca sono morbidi, ma sempre più forti delle altre ombre. Il passare della luce dal centro all' estremità è insensibile; e come in quello è riunita con dei scuretti forti e caldi, e con dei colori brillanti, così in queste con delle tinte sporche e naturalissime si spande. I chiari sono dorati senza essere gialli, e le ombre son portate a quel grado maggiore o minore di trasparenza, che è necessario a dare un perfetto rilievo. I capelli bellissimi e dipinti con largo pennello si uniscono con le carni mercè degli scuri ottimamente sfumati: quelli della Madonna di color nero castagno tengono il primo scuro del quadro: quelli biondeggianti della Maddalena sfumano più, e s' avvicinano al così detto tono delle carni. Anche i panni s'accordano maravigliosamente. Il manto turchino della Vergine molto vigoroso e moderatamente vago nei chiari, ha poco

volume, per non raffreddare l'effetto generale del quadro. Il rovescio verde, e la veste che copre la gamba di color rosso preparato in gialletto, e velato di lacca, rinforzano subito il caldo delle tinte: e l'abito del San Girolamo turchino, ma più sporco di quello della vergine, e il manto rosso con poco cinabro ne'chiari, lo mantengono. Tutto riesce a fare l'effetto in ogni parte maraviglioso. Vi è un leone, ottimamente ombreggiato, e grassamete dipinto: le carni sono smaltate, nè si capisce l'andamento del pennello. L'aria poi è argentina e freschissima come il mattino. La qual freschezza produce, che le tinte delle carni più calde compariscano, e nel tempo stesso più trasparenti, e come se fossero vive. In somma in questo quadro del Correggio, più che in ogni altro, spicca quella unione e incantevole armonía, che, come dicemmo, vien prodotta dall'uso singolarissimo, ch'egli fece delle ombre e della luce.

Nè qui solamente consiste il pregio singolare del suo chiaroscuro. Il Correggio, per evitare appunto la necessità di mettere i chiari e gli scuri sì vicini fra di loro da non ottenere quella sfumatura, che abbiamo osservata nel suo pennello, cercò le più grandi masse sì di ombre e sì di luce, avvisando con quel suo delicatissimo gusto, che l'occhio non si riposa, nè si diletta, che nel grande, siccome quello da cui si genera un movimento dolce ed armonioso. Ma v'era pure una difficoltà: che, essendo agli uomini generalmente odiosa l'oscurità, l'aggrandire le masse ombrose quanto le luminose, avrebbe fatto sparire quella grazia, ch'egli cercava. Ecco pertanto quell'ingegno trovar subito nuovo e mirabilissimo compenso: adoperando, che i reflessi rompessero il troppo tenebrore: di maniera che con poca luce, e con molte riverberazioni, potesse conservare le grandi masse, e in pari tempo ottenere il maggior rilievo congiunto con la maggior dolcezza possibile. Il che vuolsi ritenere come il fonte della sua grazia: che, mentre rapisce, fa sì che lo spirito abbia il tempo di comprendere il concetto della composizione, e di gustarne le diverse espressioni. Il quadro celebre della notte, e l'altro della Maddalena, ond'è superba la Gallería di Dresda, me ne faccino principal testimonianza. Nel

primo di esso è rappresentata la natività di Cristo; da cui partendosi uno splendore straordinario, rompe la notte, e fa lume ai pastori, e intorno alle figure che lo contemplano; fra le quali è degnissima di considerazione quella femmina che, come nota il Vasari, *volendo fisamente guardare verso Cristo, e per non potere gli occhi mortali sofferire la luce della sua divinità, che coi raggi par che percuota quella figura, si mette la mano dinanzi agli occhi, tanto bene espressa che è una maraviglia.* Nè minor considerazione merita quel coro d'angeli sopra la capanna che cantano: i quali, come lo stesso Vasari divinamente dice, *sono così ben fatti, che par che siano piuttosto piovuti dal cielo, che fatti dalla mano di un pittore.*

Che diremo del piccolo quadretto della Maddalena giacente, piccolo di mole, ma di bellezza così grande, che non si giungerebbe mai a lodarlo quanto basti? In esso veggonsi al massimo grado tutti i mirabili effetti del chiaroscuro di questo singolare pittore, non potendosi imaginare cosa più vaga nè più graziosa. Dobbiamo a questo proposito far ricordanza d'un altro preziosissimo quadretto del Correggio: nel quale è un Cristo nell'orto: pittura finta di notte, dove l'angelo, apparendogli, col raggio del suo splendore lo illumina tutto, e giù a piè del monte in un piano si veggono tre apostoli, che dormono, sopra i quali fa ombra lo stesso monte: e più in là in un paese lontano è finto l'apparire dell'aurora, e si veggono venire dall'un de' lati alcuni soldati di Giuda. *Questa storia,* conchiude il Vasari, *è tanto bene intesa nella sua piccolezza, che non si può nè di pazienza nè di studio per tanta opera paragonarla.* E per verità il lume che, partendo da un punto, rischiara variatamente il quadro, è cosa tutta poetica e sublime. In tal guisa l'Allegri aggrandiva le ombre, ed otteneva, che queste col mezzo di luci naturalmente riflesse sfumassero con tanta grazia e bellezza, che al Mengs parve che il suo chiaroscuro fosse cosa ideale. Della quale espressione noi al solito non faremo conto, come impropria. Ci sarebbe piaciuto che l'erudito scrittore avesse detto, che una più profonda e speciosa osservazione della natura fece il Correggio padrone di

usare le ombre e la luce nel più bello e grazioso, modo che mai si possa vedere: al che tiravalo l'indole del suo ingegno, che, come il cuore, era gagliardo senza impeto: e però cercava d'ottenere quel riposo, che viene alle pitture dalle grandi masse: nelle quali la degradazione delle tinte riesce più naturale e tranquilla, e divien fonte di maravigliose leggiadríe. E di cotali leggiadríe qual pittore mai ne sparse in tanta copia quanta se ne vede nel S. Girolamo, di cui si è discorso, e nella celebre Madonna della Scodella, dove la gaiezza della fantasía, e la serenità e dolcezza delle figure non si potrebbe paragonare con altra dipintura, se pure non fosse dello stesso autore: benchè mai alla vera e vivissima testa del Gesù, che in questa tavola pargoleggia non aggiunse mai la stessa mano dell' Allegri? Ecco perchè l'arte della pittura riconosce dal Correggio la massima perfezione del chiaroscuro. Dopo le quali cose non sarà difficile mostrare, come il Correggio assoggettasse al chiaroscuro il colorito, il disegno, ed ogni altra parte della pittura.

Il Vasari afferma, che *nessuno meglio di Antonio toccò i colori, nè con maggior vaghezza, o con più rilievo alcun artefice dipinse meglio di lui.* Raffaello Mengs, addentrandosi più ne' meriti singolari dell' Allegri, nota, e ci par giustissimo, che lo studio del chiaroscuro gli fece conoscere, che se i colori non vengono con ispecial trasparenza maneggiati, non è possibile che rappresentino un' ombra naturale: atteso che le tinte trasparenti lascino subito passare i raggi della luce, e per conseguenza la loro superficie rimane realmente oscurata: laddove le tinte gravi, e diremmo metalliche, riflettono la luce, e in cambio di produrre un' ombra scura, ne producono una chiara. Con questa maniera egli diede al colorito una lucentezza, che per avventura non si vede in altri, ed ottenne che le sue figure paressero come vedute dentro uno specchio; oltredichè mentre a sera, come sperimentò il Lanzi, per la debolezza della luce, le altre pitture perdono vigore, le sue in certo modo lo acquistano, *quasi fosfori che vincono il bruno dell' aria.* A qualcuno è stato avviso, che le delicate carnagioni di Tiziano non si vedano nel Correggio. E noi non vogliamo generalmente contra-

stare a quella opinione; anzi crediamo, che quel tenero della carne tizianesca non comporterebbe tutta la forza e distinzione, che l' Allegri diede agli scuri e ai chiari, affinchè la grazia del rilievo spiccasse maggiormente. Ma è d' altra parte vero, che ebbe egli solo una certa maniera di abbassare e rinforzare le ombre, e direi di ammorbidirle, che piuttosto giovassero che nuocessero all'incarnato; il che mostrò nella Leda e nella Danae per Federigo di Mantova, che il Vasari dice *sì di morbidezza colorite e d'ombre di carne lavorate, che non parevano colori, ma carni.* Giulio Romano, avendole vedute affermò, *non conoscere colorito nessuno, che aggiungesse a quel segno.* E quando pure non ci fossero testimonianze di artisti, basterebbe ricordare, che le attrattive di quelle carnagioni candidissime e delicatissime furono così possenti nel figliuolo di un Duca d'Orléans, che, non sapendo esser casto guardandole, e volendo parere un santo non guardandole, fece con ippocrita balordaggine, guastar la testa alla Leda, e ridurre in pezzi la Danae, che dal Vasari per isbaglio è chiamata Venere.

Il colorito del Correggio è altresì la miglior riprova per non credere quel che dice il Vasari, ch' egli fosse tanto misero e melanconico nell' arte, e che aggravato di famiglia, *desiderasse di risparmiare:* imperocchè nessuno mai dipinse con maggior lusso di scelti colori, nè con più forte unione: e nessuno preparò con maggior cura e maestría le tavole o le tele: sapendosi per testimonio di chi le ha esaminate, che dopo averle ingessate, come era uso allora di tutti i bravi coloritori, dava ad esse una mano d' olio cotto, affinchè assorbendo le parti saline dei colori, sempre più li purgasse e rendesse durevoli. Ed oltre a ciò, sicuro della loro resistenza, riscaldava i quadri o col fuoco o col sole, perchè le tinte mescendosi insieme si spandessero così, che paressero una fusione: tanto più difficile, quanto che il vigore delle masse chiare e delle scure era al massimo grado. E per verità non si potrebbe avere altra ragione della somma lucentezza e solidità del colorito correggesco, che d' una maravigliosa vernice, la quale al brillante e gaio de' fiamminghi e dei veneti congiungesse il robusto

e l' accordato dei fiorentini. Vernice disgraziatamente rimasta un segreto all' età nostra.

Ragionando di Mengs del disegno del Correggio, afferma ch' egli v' impresse una certa grandezza che non è sempre conforme alla verità. A me pare non potersi dire, che il disegno di uno, che studiò unicamente la natura, e la intese più d' ogni altro, non sia vero. Ma credo invece potersi e doversi dire, che l' Allegri intenso, come abbiam veduto, al grazioso delle grandi masse, ch' ei mirabilmente otteneva colle ombre e con la luce, non si brigò molto della scelta delle forme, donde viene quella purgata e corretta bontà di lineamenti, in cui Raffaello non ebbe pari. L' Allegri si studiò principalmente di aggrandirle, rigettando ogni minuta parte, ed evitando le linee rette e gli angoli acuti: e nei suoi contorni impresse più eleganza che correttezza. Il Mengs dichiarò perfettamente il disegno del Correggio, quando disse, che, come Raffaello gli fu superiore nel dipingere gli effetti degli animi, così gli fu inferiore nel dipingere gli effetti dei corpi: e potrebbesi anche tale sentenza ridurre in questi termini: che la grazia, che incomparabilmente dava il primo alle pitture, veniva dalla migliore e più viva espressione degli animi, e per ciò le sue linee sono pure come lo spirito; la grazia poi, che alle pitture dava il secondo, veniva dalla più vaga e leggiadra attitudine dei corpi, e però le sue linee sono varie e ondeggianti, come la materia. *Rara è quella testa*, dice dottamente il Lanzi, *che non sia veduta o di sopra o di sotto: rara quella mano o quel corpo, che non pieghi con una grazia senza esempio.* E in oltre chi mai le faccie dei giovani e de' fanciulli atteggiò al riso con tanta semplicità e naturalezza, da non esservi persona melanconica, che ragguardandole non rida anch' essa e non si rallegri? Chi poi dipinse in guisa i panni, che, ponendo più cura al loro andare, che a ciascuna piega, dovesse accrescere vaghezza al componimento?

Se dopo queste considerazioni alcun dicesse: è poi esempio imitabile di disegno il Correggio? Risponderei, che dove venisse fatto di colorare e ombreggiare i disegni dell' Allegri

nel modo che furono da lui colorati e ombreggiati, non crederei biasimevole seguitare la sua maniera nuova e qualche volta strana di contornare; imperocchè, come dottissimamente avverte lo stesso Vasari, parlando di esso Correggio, *tutto s' impara per condurre l' opere perfette nella fine, la quale è il colorire con disegno tutto quel che si fa.* Ma poichè è singolar benignità di natura il fare come l' Allegri fece, giudicherei imprudenza, anzi certezza di rovinare, il volerlo seguitare in quel suo continuo ondeggiamento di linee, or concave or convesse, e come che naturali, pure sempre arditissime. L' esempio di quelli, che vollero imitarlo, mostrerà vero più sotto quello, che quì accenniamo. Pongasi ben mente, che Antonio fece servire alla grazia del chiaroscuro il colorito e il disegno: nè solamente il colorito e il disegno, ma eziandío la invenzione e composizione delle storie. *Sono*, dice il Lanzi, *le sue invenzioni per lo più come le poesie d' Anacreonte, ove gli amorini, e ne' temi sacri gli angioletti, agiscon cose graziosissime.* Così nel quadro di San Giorgio li vedi scherzare intorno all' elmo e alla spada del santo; e nel S. Girolamo un angiolo addita al signore il libro di quel gran dottore della chiesa, e un altro si appressa alle narici lo scoperchiato vaso di unguento della Maddalena.

Al suo comporre non mancò dignità e magistero: ma tenne sempre la via della natura con un ardire, ch' egli solo poteva usare: talchè i gruppi, le attitudini, e tutte le movenze delle sue figure divennero affettazioni e leziosaggini negli altri che lo imitarono, non avendo avuto alcuno il potere di accordare quelle grandi masse di lumi e di ombre con tanta grazia e dolcezza, che ne risultasse una vaghezza perfettissima e universale. Dirò anche di più, e credo sia il più che si possa dire, e come il suggello al merito del gran lombardo. Dagli effetti del chiaroscuro ottenne, cosa singolarissima, la maggiore espressione de' sentimenti più teneri e profondi, come la pietà, la compassione, il dolore, il lutto ed ogni altra mestizia. Del che recherò in prova il suo deposto di Croce, che nell' Accademia parmigiana si conserva. Chi non rimane commosso

al vedere quella lugubre scena? Fu questo un dei soggetti, che il Sanzio condusse con maggior affetto: e certamente in quel Cristo posseduto dal Borghese è tutta la pietà, che si può accogliere in cuore umano. Ma nel correggesco è meno da piangere, meno da intenerirsi, meno da compatire? Ben credo che nel primo gli affetti nascessero principalmente dalla virtù del disegno, e nel secondo dalla virtù dei chiari e degli scuri. La qual sentenza suona così: che nel Sanzio il cuore è commosso più pensando, che guardando, mentre che nel Correggio più guardando, che pensando s' intenerisce. Entra il lume a diritta, e con soave contrasto e malinconía si spande più o meno sulle varie figure, secondo che esse più o meno esser debbano dal dolore oppresse: per lo che le fisonomíe pigliano quel grado di tristezza e di pena, che a ciascuna si conviene. Fredda e scolorata quella del Salvatore esangue. Immobile, e come dal dolore impietrata, la madre, dagli occhi della quale non grondano lagrime, ma fugge il lume, come di chi è fuori dei sensi. Pieno d' alto cordoglio, ma senza sfogo, il fedele Giovanni, che tra le braccia accoglie la svenuta Maria. Tutta in sè ristretta la Madonna, alla quale rosseggiano gli occhi per lo gran pianto versato, e più che stanchi si direbbono esausti. Ma tutti questi effetti di commozione nelle figure non si mostrerebbero al più alto segno, se con essi non s' accordasse il resto del campo. Terreno arido, alpestro: arbori radi e spogliati. Nessuna parte di cielo scoperta; e, ciò che è da notare, spira nella morta e caliginosa aria del fondo una mestizia, che piglia colore dalla straordinaria gramezza del sole oscurato; d' onde viene quel ferale e cupo silenzio, che aggiunge il sublime alla pietà di quella scena. Aveva ragione il Caracci di prediliggere questo quadro del Correggio.

Fu il Correggio generalmente creduto non atto ad esprimere sentimenti di fierezza e di violenza, come uno di natura, tutto grazia e dolcezza; e per verità il gaio, il lieto, il tenero furono meglio, e quasi sempre da lui espressi: ma quando alcuna fiata volle la fierezza e la violenza di un car-

nefice esprimere, trovò pure nel suo chiaroscuro il mezzo di farlo eccellentemente. Il martirio di S. Placido e di S. Flavia, anch' esso nell' Accademia parmense, lo dimostri. Non so se mai sia stata messa a maggior contrasto dai pittori la ferocità di chi opprime, e la costanza di chi è oppresso, come in questo dipinto si vede. Ben credo che, se non fosse la varietà delle tinte prodotte dalle spaziose masse dei chiari e degli scuri, spiccherebbe assai meno da una parte la cruda e atroce forza del manigoldo, e dall' altra la viva e sfavillante gioia dei martoriati. Ma del disegno, colorito, invenzione, composizione, espressione, e d' ogni altro pregio dell' Allegri le nominate cupole della Città di Parma sono la più compiuta dimostrazione. Maravigliosa età fu quella certamente per l' arte, che quasi a un tempo la Segnatura di Raffaello, la Sistina di Michelangelo, e le Cupole del Correggio si scopersero, senza che l' uno vedesse l' altro. Chi ancora mettesse in dubbio la sovranità della mente italiana, venga qua, e dica se altra nazione, altro cielo può vantar tanto. Miracoli son questi dell' Italia sola, dove le avversità e le guerre distruggitrici della comune libertà non bastarono a spegnere la fiamma dell' intelletto; la quale crebbe ognora più, quasi incendio mosso da contrarii venti. Raffaello, Michelangelo, il Correggio, il Machiavello, Colombo e Galileo fecero al mondo solenne e sicura testimonianza, che dagli altri abbiamo ricevuto i tradimenti e le catene, ma non la sapienza del buono e del bello.

Chi considera in Parma le due Cupole del Correggio, l' una nella Chiesa di S. Giovanni dei PP. Cassinensi, e l' altra nella Cattedrale della detta città, vede senza fatica, così nella prima come nella seconda, l' opera di un ingegno destinato dalla natura a far mostra della grazia, che nasce dalla bella apparenza. Ma non può eziandio non avvedersi, che in quella ha seguito meno che in questa le inclinazioni della propria natura; segno manifesto ch' egli, dove avesse voluto, avrebbe potuto volgere il suo ingegno a qualunque meta. Alla cupola di S. Giovanni pose mano poco oltre ai ventisei anni; quando già sentiva il giovanile stimolo di vincere sè medesimo, che

già aveva dato luminose prove di valore nella camera di S. Paolo, e nell' Evangelista della stessa Chiesa di S. Giovanni. Dimenticò adunque per poco la soavità del proprio cuore, e lasciò che un momentaneo fuoco aiutato dall' età e dal volere il trasportasse dove egli, seguitando la sua indole naturale, non sarebbe mai giunto. Il qual fuoco poi venne in guisa rattemperando nelle altre sue opere, che quando giunse all' ultima, cioè alla cupola della Cattedrale, abbandonato già alla sua dolce e leggiadra natura, fece tutta conoscere la grazia del suo pennello. E si può dire che se nella prima michelangioleggia, nella seconda raffaelleggia più, ma sempre a suo modo, cioè con un sentimento che piglia conforto più dagli occhi che dalla mente: onde il cuore si apre più guardando, che pensando.

E qual cuore in fatti rimarrebbe chiuso al pio e gloriosissimo atto, col quale Maria Vergine in mezzo ad una lieta e festante moltitudine di spiriti celesti, levasi su in alto, e rimira il figliuolo, che, involto in tutta la maestà e la gioia dei divini splendori, scende dal sommo cielo ad incontrarla con uno scorcio de' più difficili, che mai artista valentissimo possa immaginare? E chi non sentirebbe l' anima inondare da ineffabile dolcezza, volgendo lo sguardo nel volto di quei santi, i quali mostrano di essere tutti compresi dalla beatitudine e allegrezza, che irraggia il divino sembiante? Chi rimarrebbe freddo alla vista degli apostoli, che guardano ansiosi nel sepolcro di Maria, e nel trovarlo voto esprimono a un tempo nelle loro faccie tutta la pietà, e la maraviglia? Qui i detti apostoli non giganteggiano come nell' altra Cupola, dove è portentosa estasi la loro attitudine; di pietosa ammirazione sono ora atteggiati. Finalmente alla serena e beatissima luce dei celesti spiriti, aggruppati e distinti con bellissimo ordine, alla superna ilarità dei diversi angioli, che dopo un giro di leggerissime nuvole, aiutano il volo della vergine, chi danzando, chi cantando, chi plaudendo e chi ardendo odorosi timiami, qual più indifferente spettatore non crederebbe di essere in cielo, e di respirare la vera aura del paradiso?

Ma se ad ognuno la vista di tanto miracolo d' arte arreca

letizia, giocondezza e diletto infinito, agli artisti deve insieme essere cagione di altissima ammirazione. I quali a prima giunta, e quasi ad un girar d' occhio, notano che, dove nel comune dei maestri le particolarità, e diremmo le accessorie vaghezze diminuiscono spesso l' importanza e il diletto del soggetto principale, qui in cambio, sebbene nella maggior copia e nella maggiore attrattiva profùse, pure ne aggrandiscono la maraviglia e l' effetto più desiderabile. Il che vuolsi attribuire alla singolar arte del Correggio di unire le minori parti colle maggiori, mercè di quella sua ampia e dolcissima sfumatura di ombre; onde il trapassare dalle prime alle seconde, e dalle seconde alle prime non solo non affatica minimamente lo spirito, anzi è occasione di un nuovo piacere, che subito si congiunge e intrinseca con l' altro di veder nascere i contorni dalle stesse forme dei corpi, mercè anch' esso di un delicatissimo sentimento di ombreggiare; sì che le medesime ombre, come è in natura, facciano conoscere i segni d' ogni fattezza e attitudine, e quasi conducano l' occhio ad andare più oltre che la pittura non si mostra, e a girare intorno intorno alle figure, che mirabilmente tondeggiano. Altro singolarissimo magistero prodotto anch' esso dalla forza del chiaroscuro è di vedere le figure degli apostoli (nella inferior parte della Cupola) mostrarsi a chi da terra le guarda, assai maggiori che non sono in fatto. I Greci reputarono questo il più arduo sforzo, come dell' architettura, così della pittura: ed avevano ragione, poichè il misurare così le proporzioni figurate in guisa, che la distanza ad esse non nuocesse, parecchi l' ottennero, ma il farle crescere a più distanza, come se le cose dipinte si spiccassero dal fondo, e venissero elle stesse ad avvicinarsi all' occhio de' riguardanti, senza minimamente aggravarle e quasi sfuggendo, è miracolo del solo Correggio; che seppe con un singolare artificio di colorito usare e sfumare così le mezze tinte, che alla vista più acuta non fosse conceduto di vedere il loro passaggio dalla luce alle ombre. Allo stesso singolare artificio è da riferire la estrema leggerezza della parte superiore della Cupola, e quell' eterea dolcezza, che spira intorno,

e acquistando vigore a mano a mano che più s' abbassa, fa sì che le cose dipinte nel cornicione e nei pennacchi della Cupola si accordino perfettamente con quelle, che spiritualizzano nella sommità, e quasi costringano lo spettatore a fermarsi prima negli apostoli e nei santi padri, che sono a lui più prossimi, e col guardo e attitudini di questi, spingere sempre in suso l' occhio e l' ammirazione.

E qui la storia dell' arte m' impone di notare, che l' Allegri fu il primo e forse il solo a mostrare il modo da tenere nel dipingere le cupole. Egli, com' è facile vedere nelle due qui descritte di Parma, vinse tutte le difficoltà degli scorti, ma segnatamente vinse quella del sotto in su, che fu destramente schifata da Raffaello, e che dopo il Mantegna era rimasta senza l' ultima perfezione. Questa perfetta scienza di far scortare le vedute dal di sotto in su (senza cui è impresa disperata il dipingere le cupole, le quali nella loro cavità verticale non comportano quelle attitudini, che a chi guarda in una parete sarebbono belle e naturali) lo mise nella via di signoreggiare così qualunque architettura di volta, che non si dovesse vedere la pittura seguitar la fabbrica, ma bensì la fabbrica seguitar la pittura. Torniamo a gettare uno sguardo nelle due cupole di Parma, e segnatamente in quella del duomo, di forma ottangolare. Non ci par qui, che la nostra Donna, spiccatasi da terra per volare al cielo, debba bucar la volta per andar più oltre, senza che la vista di chi è in terra fatichi punto a seguitarla? E la moltitudine degli angioli che la circondano, e gli apostoli collocati più sotto tra una finestra e l' altra non scortano anch' essi in modo, che si vedono comodamente di sotto in su tutti i loro maravigliosi movimenti? Certo non offendono l' occhio figure, che, guardandole di sotto, paiono ripiegate, o rovesciate, o tali da quasi temere ad ogni momento che ci piombino addosso. Nè è possibile trovare altrove maggior arditezza di unire insieme colla forza stessa del chiaroscuro le grandi parti di un grandissimo componimento, al quale le otto finestre sottane, e poco men che rotonde, danno quella luce perchè spicchi sino alla più alta sommità. Ben disse Raf-

faello Mengs, esser questa la cupola più maravigliosa di quante ne furono dipinte innanzi al Correggio e ancora di poi: nella quale par che volesse mettere il suggello alla sua gloria, presentendo che non più di quattro anni sarebbe oltre il detto lavoro vissuto. Ma di questi, e della sua fine acerbissima parleremo più sotto, per seguitar, meglio che per noi si possa, l'ordine de' tempi. Qui ci sia permesso di rivolgerci alla città di Parma, e prima rallegrarci con essolei, che possiede quel che senza paura di esserle tolto, la fa invidiabile alle più rumorose città d'Europa: e poi supplicarla, che a tanto tesoro d'arte tenga mai sempre ogni sua cura rivolta, perchè duri e si conservi il più lontano possibile. Nè faccia, per quanto è in lei, che le ingiurie del tempo e degli uomini vadano più oltre di quello, che non senza grave dolore qua e colà nelle due immense opere veggiamo. Pensi, che la mano dell'artefice maneggiò in guisa il fresco, che sempre bella e lungamente viva la pittura vi si dovesse vedere; come attesta quel che non ha sofferto danni d'aria e di non curanza. Abbiano anche i posteri così preziosa vista. Chi sa che essi, più felici di noi, dietro a un tanto esempio, non si riconducano a poco a poco a far rivivere l'antica arte del fresco? Arte, dirimpetto alla quale il colorire in tavole o in tele pareva a Michelangelo cosa da giuoco; e di cui tanto più l'Italia avrebbe bisogno, in quanto ch'ella, per un ostinato infelicissimo fato, è così spesso soggetta alle forestiere rapine.

Se il Correggio maravigliava la Lombardía con la pittura, il Begarelli di Modena faceva lo stesso effetto coi lavori di creta. E poichè amendue, come fu detto, si erano conosciuti a Modena nella prima gioventù, e avevano insieme lavorato di terra, si ritrovarono pure insieme in Parma, e seguitarono a far modelli in creta nel tempo, che l'Allegri aveva posto mano alle cupole. Ma del Begarelli la più parte delle opere perirono; e fu gran ventura, che si salvassero e conservassero insino a noi quelle, che oggi si veggono raccolte nello studio delle belle arti di Modena, e nell'accademia delle belle arti di Parma; avendo servito a far vedere, che non a torto Michelan-

gelo, guardando le statue di detto modanese, sclamasse: *Guai alle statue antiche, se questa terra diventasse marmo.* Egli (simile al Correggio, col quale aveva comune la patria e gli studi) tanto nell' atteggiare e panneggiare le figure, quanto nel finirle, ebbe una maniera così dolce e leggiadra, che in questa parte toccò quell' ultimo grado di verità e di naturalezza, dopo il quale comincerebbe l' affettato e il lezioso.

Ora torniamo a' pittori e principalmente a Tiziano: di cui certo non si può additare alcuna opera condotta in quel tempo, la quale, come la cupola del Correggio, lo avvicini alla terribilità michelangiolesca; ma nè pure è da negare, ch' egli non ricevesse un certo notabile eccitamento a grandeggiare con la sua arte; di che basta a render fede il celebre quadro di San Pietro martire nella chiesa di San Giovanni e Paolo di Venezia: dove che manca, perchè la sublimità e gagliardezza della espressione non sia pari alla sovrana bellezza del colorito? Ma facciamo più particolare disamina delle opere del Vecellio, ingegno tranquillo, sagace, e fatto per rappresentare perfettamente quella parte della natura, che col prodigio de' colori, svegliati dalla luce, veggiamo e tocchiamo; fuori della quale, come anche notò il Mengs, raramente cercò altra perfezione; onde da alcuni critici fu tassato nel chiaroscuro; che è frutto d' una fine intelligenza d' arte, diretta a far campeggiare con le grandi masse la grazia: e più anche nel disegno, come quello, col quale esprimiamo la parte più recondita e più nobile della natura, cioè la spirituale e la intellettiva. Ci sia pertanto lecito qui di esaminare queste due cose nel gran Cadorese.

E quanto al chiaroscuro egli è vero, che Tiziano non lo studiò qual parte sustanziale dell' arte, come aveva fatto il Correggio; e però, mettendo qualche volta a soverchio contrasto le ombre con la luce, riuscì troppo duro, e qualche volta, praticando il contrario, troppo molle apparì. Ma d' altra parte cercando egli d'imitare la natura ne' suoi colori, cioè nelle forme fatte visibili dai colori, non avrebbe ciò potuto ottenere nel più perfetto modo, senza osservare e conoscere la degradazione della luce, come congiunta essenzialmente con quella

dei colori medesimi. Però non poteva rimanergli nascosto l' effetto del chiaroscuro. Solamente egli l' usò non per aggiunger bellezza alle sue pitture, ma per non levargliela: onde assai parco fu degli scuri, e si guardò sempre di rinforzarli negl' ignudi, sapendo che le forti ombre, quanto giovano al rilievo, altrettanto diminuiscono la tenerezza della carne, che era il suo diletto principale. Quindi, come nota il Zanetti, finse nei suoi dipinti, per lo più, il lume alto e radente; sì che con vari gradi di tinte mezzane era formato il maggior lavoro delle parti spaziose. Da ciò, conchiude il citato autore, nasceva il maraviglioso effetto de' ritratti, e di tutte le teste di questo gran pittore; nelle quali, raccolta la maggior forza negli occhi, nel naso, e nella bocca, lasciavasi cautamente il resto in una dolcezza incerta, che dava luogo alla vivacità, e favoriva molto lo spirito di esse teste. Considerano anche i maestri dell' arte nel chiaroscuro di Tiziano un' altra qualità. Tengono essi per cosa certa, ch' egli spesso, illuminando maggiormente gli orizzonti, fingesse la luce dei campi aperti quale si vede al tramontare del sole, da far nascere quella incertezza di ombre, onde le sue carnagioni alquanto brunette e rosseggianti e vivissime appaiono; e mostrano in prova la famosa tavola della presentazione di nostra Donna, che si conserva nell'Accademia delle belle arti di Venezia; ricchissima di figure e di ritratti, che paiono dover favellare con chi li mira; la quale è stata sì peggiorata dai risarcimenti, che è difficile più conoscere il giuoco del chiaroscuro tizianesco; imperocchè non vedi più la nuvola nel mezzo, sopra ogni altro obbietto splendiente, e il lume tanto maggiore verso l' orizzonte, da far sì, che le tinte delle altre parti si mostrino più basse e tranquille. E poichè siamo a ragionare di questa celebre tavola di Tiziano, non vogliamo tacere che in essa è la più bella e grandiosa opera di prospettiva, che mai si possa vedere, tuttochè soverchi non poco il componimento delle figure; vizio comune ai veneti pittori, come abbiamo notato in altro luogo.

L' altra accusa, che a lui fu data, è di poco corretto nel disegno. Nella quale possono in gran parte valere le stesse

ragioni, che allegate abbiamo intorno all' Allegri, e specialmente quella del dipingere perfettamente i corpi. Dove, se il Correggio col chiaroscuro, Tiziano ottenne col colorito; e però come l' uno, così l' altro attese più alla verità, che alla scelta delle forme. Se non che il Vecellio, il quale imitò principalmente la parte più delicata e altresì più sensibile della natura, che è nelle carni, ebbe ancor più purgato e scelto contorno, da non essere qualche volta inferiore ai più eccellenti disegnatori; e sarebbe stato sempre, se avesse sempre atteso alla scelta de' modelli: perocchè, contraffacendo Tiziano perfettamente e meglio d' ogni altro le cose naturali, allorquando queste eran belle e corrette, il suo disegno altresì riusciva corretto, come poteva essere quello del Sanzio. E in vero a tal proposito mi sembra importantissima la distinzione da fare tra quelli, che peccano nel disegno per mala abitudine di contraffare la natura, esagerandola, come sono gli ammanierati, e quelli che peccano nel disegno per non aver sempre avuto cura di ritrarre quella natura, che più perfetta apparisce, come per l' appunto sono i veneti della migliore età dell' arte. Con tale distinzione intenderemo il perchè molte volte, guardando Tiziano, siano costretti a maravigliarci come sia stato appuntato nel disegno; e d' altra parte quelli, che in ciò l' appuntarono, non ebbero il torto. Ben ebbero il torto di non distinguere il peccato, che dicesi *di maniera*, da quello che viene da minore attenzione a scegliere la più perfetta natura. E in questa parte Andrea del Sarto ritrasse molto della scuola veneta, e segnatamente della tizianesca, conciossiachè nè pur egli nel miglior tempo della sua gloria attendesse molto, come abbiamo osservato, a sottilizzare nella scelta delle bellezze naturali: ma sì bene attendesse a ritrarle con tanta perfezione, che a buon diritto si meritò il nome di Andrea senza errori. Lionardo e Raffaello erano tirati dal loro ingegno e dalla loro educazione a non contentarsi d' ogni natura; e però il loro disegno fu risguardato l' ultima perfezione dell' arte; laddove Andrea, e più di lui Tiziano, più facilmente si contentavano di quel che trovavano, quasi bastasse loro la gloria d' una per-

fettissima esecuzione; la quale chi chiamasse piccola gloria, mostrerebbe di non intendere quanto sia arduo e raro contraffare ottimamente le cose della natura.

Ma Tiziano tenne disegnando un modo differente da ogni altro e proveniente dallo stesso suo magistero di colorire; conciossiachè appaia ch'egli tracciasse col pennello la notomía de'corpi, per rendersi più agevole il modo di colorar così ogni parte, che nel tutto potesse dirsi quel ripetuto motto: « ei par proprio fatto d' un fiato. » E ciò ha fatto credere ad alcuni, e allo stesso Vasari, che Tiziano e tutti i seguaci suoi non delineassero prima nei cartoni, *e tutto facessero pennelleggiando, e senza disegno.* Ma in vero non era altro, che Tiziano contentavasi d'imitare perfettamente gli effetti della natura, poco curando di ricercarne le cagioni: che è quanto dire, dipingeva i maschi, le femmine, i giovani, i putti, come per l'appunto si veggono: e voleva di più, che tutte le parti dipinte si porgessero agli occhi con la maggiore e più pronta facilità possibile, e senza ch'essi avessero minimamente da faticare: nè per conseguenza studiavasi di far troppo vedere gli andamenti delle ossa e dei muscoli e delle altre cause produttrici la superficie del nostro corpo: come fra l'altre ci fa fede quella tavola di S. Niccolò, S. Caterina e S. Sebastiano, che ora ammirasi nella Gallería pontificia del Vaticano: onde il Vasari scrisse del detto S. Sebastiano ignudo, *ch' esso fu ritratto dal vivo, e senza artificio niuno, che si vegga essere stato usato in ritrovare la bellezza delle gambe e del torso, non vi essendo altro che quando vide nella natura, di maniera che tutto pare stampato dal vivo; così è carnoso e proprio.* Le quali parole dello storico aretino mettono in evidenza il mio concetto. Intorno al quale aggiungerò qualche altro esempio; e propriamente quel Baccanale per Alfonso I. di Ferrara, lasciato imperfetto da Gio. Bellino, a cui Tiziano aggiunse delizioso paese; e due quadri di pari grandezza, l'uno rappresentante i trionfi di Bacco, e l'altro quelli d' Amore. Nel primo, per servirmi delle care parole del Vasari, *è un fiume di vino vermiglio, a cui sono intorno cantori e sonatori quasi ebri,*

e così femmine come maschi, ed una donna nuda che dorme, tanto bella che par viva. Nell' altro, che è contiguo a questo, *sono molti amorini e putti belli e in diverse attitudini, ma fra gli altri è bellissimo quello, che piscia in un fiume, e si vede nell' acqua.* Questi quadri eseguiti con diligenza incredibile furono trasportati a Roma nel palazzo Lodovisi, dove rimasero finchè un cardinale di quella famiglia non ebbe la voglia di privarsene, per farne dono al re di Spagna. Sappiamo dal Boschini, che quando il Domenichino li vide, e seppe che in terra straniera andavano, non potè ritenere le lagrime; ed aveva gran ragione il pittor bolognese: essendochè, come nota il Mengs, avevano servito di studio per imparare a fare putti ad esso Domenichino, al Poussin, al Passeri ed allo stesso Albano. E certo nessuno mai fece meglio di Tiziano i fanciulli e i corpi donneschi, eziandío considerati nel disegno: e parmi doversene attribuire il perchè a quel che di sopra abbiamo accennato; che il Vecellio riusciva maggiormente a ritrarre la superficie ed apparenza dei corpi, più che le ragioni della loro conformazione. E siccome i fanciulli e le donne, sì per la loro dilicata natura, e sì per i loro movimenti scoprono meno l'agir delle ossa e dei muscoli, e per conseguenza la loro grazia è tutta, diremmo, superficiale, così meglio d'ogni altra cosa ne fu esimio ed eccellente dipintore. Di che fa splendida e mirabile testimonianza la Venere giacente, che si conserva nella Tribuna della nostra R. Gallería, fatta pel duca d'Urbino, Guidobaldo II, ed a ragione tenuta la più bella donna ignuda, che dipingesse Tiziano. Il quale è fama, che in lei ritraesse un'amica del duca. Certamente quella figura, dalla nudità e bellezza in fuori, non ha altra qualità, che sia propria della dea di Gnido; e per voce popolare è chiamata Venere. Nè ciò nuoce punto alla sua perfezione: anzi avvisiamo, che, non avendo portato il pittore alcun pensiero sulle Veneri antiche e sulle loro forme e fisonomíe convenute, abbia potuto fare una pittura, che è la vivezza stessa. Colla quale pittura, per la stessa ragione di ritrarre i corpi donneschi con un'arte, che non ha pari, uniremo la celebre Maddalena, che si vede in

Venezia nella Gallería Barbarigo; dove, senza dire della espressione di dolore e di pentimento, che non può essere più mirabile, è tale la verità delle carni, che, anche toccandole, si penerebbe a credere, ch' elle sieno cosa dipinta. Gran peccato, che detta opera sia non poco danneggiata e insudiciata dal tempo. Nè sapremmo dar biasimo al possessore, di non volere che ella insieme con l'altre cose della detta Gallería sia ripulita; dacchè ci è noto, quanto sia più facile ai risarcitori de' quadri il guastare maggiormente le antiche opere, che rifiorirle della loro perduta bellezza. Anche la Venere della stessa Gallería Barbarigo con gli amorini, che le sorreggono lo specchio, è da tenere per un esempio di straordinaria bellezza e verità. E da ultimo è tutto il fiore d' una beltà e leggiadría femminile nella Flora della Gallería di Firenze; senza dire delle altre opere del Cadorese, dove mostrò l' estremo dell'eccellenza nel ritrarre le visibili apparenze della natura.

Egli è dunque nel colorito, che bisogna cercare la perfezione dell'arte tizianesca: e intorno a ciò sia lecito allargarci con alquante parole. Il colorito è forse la sola qualità pittoresca, che non si può insegnare nè apparare, se non ci è stata impressa dalla natura. I veneziani per una speciale benignità di cielo l' ebbero, diremmo, nell'anima presso che tutti: e presso che tutti ne fecero primo, dovizioso, e incantevole magistero. Ma il sovrano maestro fu Tiziano, come dottamente avverte Raffaello Mengs, e come più dottamente nota il nostro Vasari, che lo chiamò il più bello e maggiore imitatore della natura nelle cose de' colori. Questa pratica del colorire di Tiziano ci viene assai luminosamente riferita dal Zanetti e dal Boschini: e coll' aiuto di questi due autorevoli scrittori di pittura veneta, ne daremo qui un cenno, tanto che basti a mostrare l'acquisto di colorito, che l'arte fece nelle opere del Vecellio.

Pochi e semplici colori, secondo che il condiscepolo Giorgione aveva prima d' ogni altro insegnato, formavano la tavolozza di Tiziano; e dalla unione e contrapposto dei medesimi nasceva la maggior vaghezza ne' suoi dipinti. Un bianco lino accanto ad una figura ignuda ne accendeva tanto la tinta,

che de' più vivi cinabri, scrive lo Zanetti, pareva impastata, quando niente più vi aveva adoperato, che la semplice terra rossa con un poco di lacca verso i contorni e le estremità. Così, invece di rinforzare gli scuri, perchè i chiari meglio s'avviassero, egli contrapponeva con una singolare dolcezza, e tutta propria di lui, i più dilicati colori, affinchè i manco forti spiccassero. Nel qual lavoro aveva per guida l' opera stessa della natura; dove non è obietto, che posto dappresso, o sopra, o sotto ad un altro, non appaia più o meno diverso: cotalchè, scegliendo quei colori che più fra loro si distinguono per estrema varietà, come il rosso, il giallo, e l' azzurro, e questi bene impastando e contrapponendo, otteneva insieme vaghezza e vigore di colorito. Onde giudicò il Mengs, che Tiziano innanzi a tutti conoscendo, che il rosso avvicina le cose, il giallo ritiene i raggi della luce, l' azzurro adombra, ed è atto a fare grandi masse di scuri, fu eziandío il primo e forse l'unico, che ottenne perfettissimamente il temperamento di questi tre colori, da cui la general armonía delle pitture si deriva: temperamento difficilissimo ad ottenere, ed alla cui perfezione non giunse mai Pietro Paolo Rubens, per quanto ancor egli mirabilmente colorisse.

Di tutte queste cose mi faccia primieramente testimonianza la bella tavola per casa Pesaro, detta volgarmente della Concezione, che vedesi tuttora in Venezia nella chiesa di Frari: dove i panni della beata vergine fanno maravigliosamente risplendere il putto che ha in collo, e gli procacciano infinita morbidezza e rilievo naturalissimo; imperocchè il candido lino vicino alle carni, fa che queste sebben di semplici tinte colorate, bellamente s'invermiglino, e per la contrapposta forza del panno rosso e azzurro, in un bel campo tondeggiano. Ma non avrebbe mai questo effetto ottenuto, se avesse altrimenti lavorate le carni, che con pure mezze tinte, proprio come fa la natura, e se non avesse fatto servire i panni a rinforzare ed a variare il colorito delle carni con quella degradazione dagli scuri ai chiari. E possiamo qui, perchè ci cade in taglio, osservare, che il pregio dei panneg-

giamenti tizianeschi, è quasi tutto in questo: giacchè il disegno, cioè il piegare ed avvolgere degli abiti, non è così scelto, semplice, e dignitoso, come l'arte vorrebbe, e come usarono altri maestri.

Oltre alla vaghezza e vigore si osserva nelle pitture di Tiziano una lucidità maravigliosa: causata non solamente dalle imprimiture o mestiche assai chiare di gesso, ma ancor più dal porre colore sopra colore, che faceva come un velo trasparente. Ne' maggiori scuri usava lo stesso modo, velandoli a secco, e rinforzandoli, e riscaldandone i passaggi alle tinte mezzane; onde ne veniva quella forza di luce, di cui ridono i suoi dipinti, e sopra tutti quello famosissimo dell'Assunta: che può dirsi la più splendida opera, che mai abbia prodotto al mondo pennello: da inebriare talmente gli occhi, che dopo sì immenso fulgore non si guarderebbe altro quadro: e nè pure la parte inferiore dello stesso quadro: dove la pittura de' dodici apostoli, che stanno a veder salire la Nostra Donna sopra lucida nube, come che le loro teste ed attitudini sieno bellissime, pure riesce un po' grave in comparazione della parte superiore: nella quale il colore e il rilievo sono ne' termini dell'ultima perfezione. Nè si loderebbe mai abbastanza la bellezza di quei putti, e il loro aggruppamento sì ingegnoso e mirabile, che l'uno facilmente si distingue dall'altro. Nel volto della Madonna chi cercasse quel raggio di divinità, che soleva dare alle sue Vergini Raffaello, nol troverebbe; ma troverà una bellezza amabile e a bastanza dignitosa, che non nasconde la sua potenza; alla quale aggiunge ottima espressione lo incontro dell'Eterno padre, che, tutto fiammeggiante nell'immensa sua gloria, allarga le braccia per riceverla nell'altissimo seggio.

Parrà forse strano ad alcuni, che, conoscendosi il semplicissimo modo tenuto da Tiziano nel colorire, siansi i moderni cotanto dal buon colorito sviati, che è forse ciò di cui oggidì l'arte abbia maggiormente a dolersi. Ma egli è da considerare, che il bellissimo colorito tizianesco non era già uno di quei segreti, che una volta rivelati è facile ad ognuno mettere in opera: esso era un felice sentimento dell'anima, aiutato mira-

bilmente dal continuo osservare la verità della natura, e dal ritrarla con fedele esercizio nei ritratti delle persone vive. I quali certamente sopra ogni altra cosa abituarono Tiziano ad essere grandissimo coloritore. E la ragione ci viene arrecata dal nominato Mengs, allorquando dice, che i Veneziani, e primo di tutti Tiziano, recarono al più alto grado di perfezione il colorito, perchè, applicati a rendere più fedelmente la natura coi ritratti, acquistarono il migliore e più grande concetto della varietà; atteso che le persone, che si facevano ritrarre, volevano che i loro abiti e varie foggie ed ornamenti venissero ritratti altresì. Alla quale osservazione io ne aggiungerei un'altra e più semplice ancora. Esercitandosi l'occhio e la mano a ritrarre persone vive, si fa più fedelmente pratica al vero, non potendosi niente aggiungere, e niente togliere all'immagine che si vede; onde il pittore osservante, poichè non ha da occuparsi nella scelta delle parti migliori, porrà tutto il suo studio negli effetti del colorito, massime quando le persone, che dee ritrarre, come a Tiziano e agli altri veneti interveniva, presentano di morbide e vivaci e gaie carnagioni.

E chi potrebbe tutti annoverare i ritratti, che il gran cadorese mai sempre condusse? Aveva pur egli ricevuto il nobilissimo uffizio, detto di senzeria, che rendeva trecento scudi l'anno: al quale era congiunto l'obbligo di ritrarre tutti i dogi, che nel palazzo pubblico venivano posti, qual segno di gloriosa memoria alle generazioni future. E fu cosa rarissima, come afferma il Vasari, il ritratto che fece di Andrea Gritti, creato doge l'anno 1523, col quale egli teneva grandissima dimestichezza; onde, per maggiormente onorarlo, quasi fosse degno di stare co' santi protettori di Venezia, lo ritrasse in uno de' suoi più maravigliosi quadri, dov'era altresì la Nostra Donna, S. Marco, e S. Andrea. Detto quadro ebbe luogo nella sala del collegio, e perì nell'incendio della medesima: incendio lagrimevolissimo, che insieme ci privò del maggiore e del più eloquente testimonio del valore di quella veneranda repubblica: che sulla riva dell'Adda affrontò coraggiosa l'impeto di tutta Europa, armata con nuovo e straordinario esem-

pio contro alla sua formidabile grandezza. Era ben degno, che la gran giornata, dove le genti veneziane lasciarono anzi la vita che la libertà, fosse al sommo artefice di Cadore, per decreto pubblico, allogata dallo stesso doge Gritti, che vi si era trovato presente, come uno de' provveditori in quella guerra. Il quale imagino, che con le parole avrà infiammata la mente del pittore; gli avrà a parte a parte, col testimonio de' suoi occhi, narrato il terribile combattimento: gli avrà detto come il feroce Alviano, co' suoi fanti, e con sei pezzi d' artiglieria, assaltò sopra un piccolo argine in Ghiaradadda tutto l' esercito francese con tal vigore e con tal furore, che lo costrinse a rinculare: nè con minor furia sostenne l' affronto della cavallería nemica, quando in luogo aperto fu la battaglia ridotta: chè per tre ore fu dall' una parte e dall'altra combattuto, e lungo tempo la vittoria rimase dubbia; e stata sarebbe de' Veneziani, se la forza de' cavalli, che nell' aperta campagna si poterono liberamente maneggiare, e più ancora una pioggia sopraggiunta, che rese il terreno posseduto dai veneti così lubrico da non potervi fermare i piedi, non avessero dato un troppo smisurato vantaggio a' Francesi, cui il maggior numero non era bastato a farli vincere. Tuttavolta sanguinosa e certo non allegra ebbero la vittoria: e gloriosissima fu ai veneziani la perdita; ai quali mancarono prima le forze, che il valore: e senza mostrar le spalle agl'inimici, restarono quasi tutti morti in quel luogo. Non credo che nelle storie si trovi un altro esempio di ardore estremo per la grandezza della propria patria, da paragonare con questo: e fu ottimo consiglio, che il Gritti lo prescegliesse fra tante vittorie della sua repubblica, perchè a pubblico eccitamento di libero morire fosse pennelleggiato. E sappiamo che al suo generoso fine corrispose l' opera del pittore: la quale, come ci assicura il Vasari, che potè vederla, ritrasse, al vivo la furia de' soldati combattenti, mentre la terribile e fatal pioggia cadeva dal cielo; e giustamente fra quante istorie erano state dipinte in quella memoranda sala del maggior consiglio veneziano, fu tenuta la migliore e la più bella.

Se pure a contrastarle il primato di bellezza non entrasse lo stesso autore con l' altra battaglia di Cadore tra gl'imperiali e i veneziani, dipinta anch' essa per decreto pubblico, nella stessa sala, e anch' essa stata preda delle fiamme. Chè la descrizione vivissima fattane dal Ridolfi ci fa nascere la certezza, che la memoria della terra natale doveva aggiungere all' artefice impeto di fantasía nel ritrarre i caliginosi globi di fuoco, che si lanciavano dalla fortificata altezza del suo paese: oltre al conflitto orribile e confuso dei cavalli e dei fanti nel piano, ingombrato da improvvisa tempesta; e le insegne vincitrici di S. Marco, che sventolavano; e la fuga e morte dei nemici; e le ricche e lucenti spoglie dei vincitori, e infinite altre cose; per le quali, dice il prefato Ridolfi, diede Tiziano a vedere l' intendimento che possedeva nelle numerose composizioni, arrecando una naturale proprietà ad ogni azione, onde quella pittura divenne l' esemplare d'ogni studioso: e come da una parte gloriosamente sbugiardò la invidia di coloro, che dicevano Tiziano sol valoroso nei ritratti, dall'altra mostrò, che in Venezia durava sempre l'antico e utilissimo desiderio di veder pubblicamente ritratte le gloriose gesta di quella mirabilissima repubblica. Cui la terribile e iniqua lega di Cambrai non bastò a fare scadere così da quel sommo grado di libertà e di grandezza, che non le rimanessero alcune durabili vestigie di amor patrio; e tra le città italiche fu pur la sola, dove la pittura se empì d'innumerevoli quadri le chiese, venne altresì adoperata nel pubblico palazzo a rappresentare cose civili e militari; le quali, perchè fossero maggiormente deplorate, perirono. Ma non perì la memoria di esse, che dovrebbe essere sufficiente esempio a qualunque generazione, che voglia delle arti fare un ottimo strumento di vera e durabile utilità; senza che debba valere la scusa di molti, che, volendo mantellare la povertà del loro ingegno, dicono che i fatti delle nostre storie non si porgono, quanto è mestieri, alla bellezza e magnificenza dell' arte. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Gian Bellino e Tiziano bastano al sostegno dell' opinione contraria.

E continuando nella vita e nelle opere di quest' ultimo, dirò, che all' esercizio sopraddetto di ritrarre le persone vive, s' aggiunse l' altro di fare i paesi, affinchè possessore esimio del miglior colorito addivenisse. Il Vasari, parlando di quel suo quadro di figure simili al vivo, dov' è dipinta la Nostra Donna, che va in Egitto, in mezzo a una gran boscaglia, avverte che Tiziano *aveva dato molti mesi opera a fare paesi, e tenuto per ciò in casa alcuni tedeschi, eccellenti pittori di paesi e verzure; per la qual pratica riuscì a non essere fra i pittori di storia da nessuno in simil genere superato*. E chi contrasterà a quel che insegna il Boschini, essere stato a Tiziano di grande aiuto a divenire eccellente coloritore l'aver dimorato molto tempo all' aperta campagna per ritrar vedute di naturale, e l'aver potuto conoscere gli effetti della luce quando le cose da tutte parti e con immenso giuoco e con maggior dolcezza e gradazione investe e colora? Concludiamo pertanto, che, avendo osservato continuamente la verità della natura coll' esercizio dei ritratti e dei paesi, sviluppò eminentemente sentimento di perfetto colorire, che egli aveva nell' anima: sì che di pochi e comunissimi colori riuscì a rendere tale unione ed effetto, come se tutti i colori del mondo avesse adoperato: onde quelli, che son privi del detto sentimento, e credono di poter supplire con la quantità dei colori, in cambio di vaghezza e di armonía ottengono una falsa e inverisimile e non durevole vivacità, che diremmo meglio sfacciatezza. Arrogi anche la qualità delle terre coloratrici, a poco a poco falsificate dall'ingordigia de' mercanti, che d' ogni cosa fanno disonesto traffico e peggiore guadagno.

Fu attribuita a Tiziano una straordinaria prontezza di pennelleggiare, quasi diremmo a colpi e a macchie: prontezza che fu certamente propria di lui, ma fu ancora, come giudicano i maestri dell'arte, congiunta con molta diligenza ed accuratezza. Non parlo de'le sue prime opere: dove si sa, che fu diligentissimo e accuratissimo, quale poteva essere lo stesso suo maestro Gian Bellino: ma nelle opere che, già adulto eseguì, potè competere, quando volle, con Alberto Durero, nel fare con incre-

dibile pazienza ogni minuzia dell' arte; e il vinse dipingendo in Ferrara quel Cristo, a cui un fariseo mostra una moneta tanto sottilmente lavorato, che in quelle immagini (ricorda il Lanzi) *si conterebbero i capelli, i peli delle mani, i pori delle carni, i riflessi degli oggetti nelle pupille, e cose simili.* Che se nella maggior parte delle sue pitture non si vede questa minutezza di pennello, è pure da considerare, come dottamente osserva il Zanetti, che Tiziano soleva generalmente nascondere la molta fatica, che durava per giungere alla più perfetta intelligenza dell' arte: imperocchè quei colpi di pennello così spiritosi e sicuri, e dei quali tanto maravigliarono gli artefici, non erano lanciati, o per far presto, o per abbacinare la vista, ma erano con sommo accorgimento diretti a risolvere *le parti lungamente ricercate e ad imprimere in ogni obbietto il vero spirito e carattere di natura.* Ricorderò a questo proposito quella gran figura di S. Cristofano dipinto sulla scala interna del palazzo ducale, per la quale si ascende al collegio, che è pure l' unica pittura a fresco di Tiziano rimasta in Venezia ancora intatta, traendo il tempo le altre all' ultima rovina. Ben dice lo stesso Zanetti, essere un chiaro testimonio, che potea Tiziano anche dipingere con molta speditezza, senza perdere un punto di quella somma intelligenza e precisione, proprie del suo maravigliosissimo stile.

Ma l' opera principale del Vecellio, il celebre S. Pietro martire, che ammirasi in Venezia, mi procacci piena fede di quanto fin qui ho intorno ai meriti di Tiziano affermato. Vedi maggior del vivo quel santo martire dentro ad una boscaglia di alberi grandissimi, assalito da un soldato, che nella testa lo ferisce, e lo fa a terra cadere semivivo, mentre un altro frate fugge innanzi spaventato: e due angeli nudi vengono da un lampo di cielo quasi per raccogliere l' anima gloriosa del boccheggiante Pietro. Sebbene, come afferma il Zanetti, il tempo abbia in questa tavola in parte ammorzata la lucidissima forza del colorito, pure non lascia di chiamare a sè l' occhio, e di fermarlo e trarlo in un dolcissimo incanto. Qui propriamente spicca tutta la verità del pennello tizianesco, e più

che altrove maravigliando diletta: imperocchè l'utile dottrina di contrapporre poche e semplici tinte con maravigliosa dolcezza, è osservata come non si potrebbe a bastanza significare; di sorte che i neri e i bianchi panni e la folta boscaglia servono stupendamente ad abbellire le tinte delle prossime carnagioni, e dar loro forza e rilievo. La nera veste del frate, che fugge, sollevata naturalmente dal vento, oltre che agevola l'effetto dell'andare in dietro, e dello scortare, rende bellissimo, e fa campeggiare il colore della mano e del braccio. Così la bianca tonaca del santo martire stramazzato a terra, aggiunge vigore alle carni alquanto arsicce e scure dell'ucciditore, come quello, che mezzo ignudo stavasi esposto all'aria ed al sole. Nè si giungerebbe mai ad ammirare abbastanza l'effetto bellissimo della luce in quel lampo di cielo, da cui vengono i due angeli; il quale a poco a poco e con una dolcezza ineffabile scende a illuminare il paese e le figure. E quanto al paese chi fece mai altrettanto? Fu particolar lode de' pittori fiamminghi e olandesi il far paesi bellissimi. I quali per altro non passarono mai lo spazio di piccole vedute. Ma Tiziano con pari vivezza figurò smisurati alberi, che indicassero il luogo d'una grandissima foresta, senza che la loro vista soverchiasse e nocesse punto al componimento delle figure: onde giustamente fu questa opera giudicata la più compiuta e la maggiore e meglio intesa e condotta, che mai facesse il Vecellio; avendo qui proprio raccolto tutta la sapienza dell'arte; la quale, non meno che nel colorito, è da ammirare nel disegno; più scelto e più corretto di forme, che in ogni altra sua opera. Nè a torto i due angioletti, che recano la palma del martirio, furono additati per modello di puro ed elegante disegnare; ma a torto fu detto, che Tiziano li ritraesse da certi bassirilievi antichi, già creduti di Fidia, i quali conservavansi nella chiesa di S. Maria de' Miracoli. Noi non disputeremo, se Tiziano abbia o no veduti i detti bassirilievi. Ben affermeremo, che furono i due putti ritratti dal naturale, dappoichè veggiamo non solo nelle loro forme, ma altresì ne' loro movimenti quella grazia puerile, che non dà che

la natura. La qual grazia, come fu incessantemente propria di Tiziano, così raramente fu intesa dagli altri; i quali (e tra questi pongo anche Raffaello) fecero di bellissimi putti, ma impressero loro, così nelle forme come ne' movi menti, un sentimento maggiore dell' età, forse perchè avessono più espressione conveniente alla celestiale immagine, che dovevano rappresentare. Ma Tiziano, il quale ordinariamente non s' elevava oltre quello, che gli faceva vedere la natura viva, cercò nelle figure degli angeli i più belli e graziosi fanciulli, che mai avesse potuto trovare, e li rappresentò secondo le naturali apparenze della loro età; il che si osserva non solo nei due maravigliosi della tavola di S. Pietro martire, ma in quegli altresì dell' Assunta, e in tutti gli altri che uscirono del suo pennello. Insieme col disegno fu ancora nella detta pittura del martirio di San Pietro lodata la composizione delle tre figure, che senza alcuna violenza, come nota il Zanetti, riempiono la lunghezza della tavola, e la grande espressione delle teste, vedendosi nel viso del martire la imperturbabile tranquillità di chi aspetta la morte senza temerla, e in quella del fuggente compagno il timore e lo spavento, e nel carnefice tutta la fierezza di un cuor barbaro ed inumano.

E poichè della composizione e della espressione di Tiziano abbiamo toccato, ci sia permesso avvertire, che da lui vuolsi generalmente riconoscere quel modo di comporre e d' inventare, tutto di pura verità e di semplice natura; cioè senza contrasti, senza sforzo e durezza alcuna: come nel detto S. Pietro martire osservò il Zanetti, e come eziandío si osserva nella surriferita tavola del S. Sebastiano; dove sono sei figure tutte in piedi, tutte poste in pietose e purissime attitudini, che variano così bene, e con tanta dignità e naturalezza, da far maravigliare qualunque voglia ragguardarle. Ma veramente chi vuol conoscere quanto valesse Tiziano nell' invenzione, dee mirare il trionfo della Fede, ch' egli mandò fuori in istampa di legno; nella quale opera (dove sono i primi parenti, i patriarchi, i profeti, le sibille, gl' innocenti, i martiri, gli apostoli e Gesù Cristo in sul trionfo, portato dai quattro evan-

gelisti e dai quattro dottori, coi santi confessori dietro) mostrò, come dice il Vasari, tale fierezza, che fra Sebastiano del Piombo, ragionando di essa, affermò, che se Tiziano in quel tempo fusse stato a Roma, ed avesse veduto le cose di Michelangelo e di Raffaello e le statue antiche, avrebbe fatto cose stupendissime. Veramente fra Sebastiano, nel dire queste parole, non si ricordava più di ciò, che era intervenuto a lui stesso, andato a Roma, e a tutti gli altri, che non erano nati per salire all'altezza del Buonarroti e del Sanzio. Anche rispetto a Tiziano ci è avviso, che se egli fusse andato a Roma in quel tempo, sarebbesi forse distolto da quella via, per la quale la natura lo fece sopra ogni altro eccellente; come pure diede alcuno indizio negli ultimi suoi anni dopo aver veduto Roma. Ma di ciò ragioneremo quando ce ne verrà il destro. Qui basti sapere, che Tiziano, senza vedere le cose di Raffaello e di Michelangelo e le statue antiche, ebbe dalla natura il dono di ritrarre le storie con una invenzione, che senza certe sottigliezze e difficoltà d'arte mostrasse la forza di un elevatissimo ingegno.

E quanto poi alla espressione degli animi, dove Tiziano fu accusato di difetto, come quello che era volto più a ritrarre la natura esterna, aggiungerò alla testimonianza del S. Pietro martire quella sua Annunziazione nella scuola di S. Rocco: in cui, come fa osservare il Zanetti, oltre alle maggiori bellezze, che eran proprie del pennello tizianesco, avvi un affetto di divozione e di santità, che innamora; il quale ancor più vivamente forse è impresso nel Deposto di croce, che si conserva nella celebre Gallería Manfrin: dove io, guardando la pietosa rappresentazione, confesso di essermi intenerito, come se il Perugino e Raffaello fussero stati dipintori; i quali nel figurare lo stesso soggetto scelsero più nobili, ma non più affettuose espressioni. Tuttavía giudico, che il detto affetto di divozione e di santità ancor più manifesto si vegga nel quadro ricordato dal Vasari, dentro alla chiesa dello stesso S. Rocco, in cui è Cristo con la croce sopra le spalle tirato per forza da un manigoldo. Ho detto ancor più manifesto qui

il sentimento di santità e di divozione, perchè divenne un patrimonio a quei preti di S. Niccolò; avendo con questa tavola, che fu creduta miracolosa (ed era davvero per l'espressione pittoresca) ricevute tante limosine, che, dice il Vasari, *non guadagnarono mai tanto nè Tiziano nè Giorgione.*

Che più? Non curar molto il costume delle fisonomíe e degli abiti ne' varii suggetti fu uno de' peccati meno perdonati alla scuola veneziana; e noi non l'abbiano taciuto, mostrandone le cagioni. Ma quante eccezioni non convien fare esaminando le opere del Vecellio? Oltre il San Pietro martire, già descritto, e la Coronazione di spine alle Grazie di Milano (dove nel busto di Tiberio vede il Lanzi un esempio di antica erudizione, degno del Sanzio e del Poussin) si poteva egli dar meglio l'abito e il vero aspetto di un penitente abitatore dei deserti a quel San Giovanni, che dipinse in Venezia alla chiesa di S. Maria Maggiore? La qual figura, che mostra tutta quella santità e fortezza d'animo, che dalla sacra scrittura è attribuita al precursore di Cristo, viene dal dotto Zanetti rammemorata come un cumulo di tutte le bellezze del gran pittore cadorese: che sono tutte le bellezze dell'arte.

E qui proprio cade in acconcio ricordare, che ai sommi artefici, ai quali soprabbondò l'ingegno in una cosa dell'arte, non mancò giammai nelle altre; e quando pur in alcune parti si appuntano, deve intendersi rispetto a quelle, in che veramente trascesero l'ordinario. Così Tiziano non fu sì gastigato disegnatore e sì eccellente ombreggiatore, com' egli fu eccellente coloritore: e Correggio non fu sì eccellente coloritore e gastigato disegnatore, come fu esimio ombreggiatore: e Raffaello non fu sì eccellente coloritore ed esimio ombreggiatore, come gastigato e incomparabile disegnatore egli fu; conciossiachè questi grandi uomini raccolsero il loro ingegno sopra quella cosa dell'arte, alla quale si sentivano meglio inclinati, e cercarono in quella di toccare l'ultimo grado della perfezione. I lombardi e i veneti alla sua estrinseca parte maggiormente attesero, e in questa furono scelti, eleganti, e diremo perfetti: laddove i fiorentini e i romani studiarono la intrin-

seca, e qui fecero spiccare la scelta delle forme e l'altezza delle espressioni. Ma dove i sommi di ciascuna scuola si considerino, conoscesi che gli uni, per attendere sovranamente al colore ed al chiaroscuro, non trasandarono così il disegno e la invenzione da non meritare in questa parte alcuna lode; e gli altri eziandío, per attendere al disegno e alla espressione, non trasandarono così il chiaroscuro e il colore, che in queste due parti non sieno altamente da ammirare. Bisogna dire, che ognuno assoggettasse le altre cose dell'arte a quella, che più era secondo sua natura. Raffaello assoggettò al disegno e all'invenzione il colorito e il chiaroscuro. Il Correggio assoggettò al chiaroscuro il colorito, il disegno e l'invenzione; e Tiziano assoggettò il chiaroscuro, il disegno e l'invenzione al colorito. Tuttavía quasi a singolare eccezione, non così Tiziano e Correggio furono generalmente lodati inventori e disegnatori, come Raffaello fu maestro e di colore e di chiaroscuro: riunendo egli tutte le perfezioni dell'arte, e non pur in una cosa, ma in tutte signoreggiando e camminando del pari o di poco inferiore a quelli, che ne fecero supremo magistero. Anzi dirò di più, che dove il Vecellio e l'Allegri non ebbero eguale al colore ed al chiaroscuro il disegno, per non averlo sì finitamente e attentamente cercato, Raffaello non ebbe al disegno ed alla invenzione pari il colorito e il chiaroscuro, perchè non voleva farne principale incanto della sua arte, destinata a parlare più all'animo che agli occhi; cotalchè quando i subbietti gli permisero di mostrare, se egli sapeva colorare ed ombreggiare al paro dei veneti e dei lombardi, non trovò ostacoli al suo ingegno universale, come è stato da noi largamente dimostrato.

E poichè sono in questa materia, noterò come Raffaello Mengs, volendo insegnare il modo di giudicare questi tre sommi artefici, aperse la via a grandissimi errori, che hanno manifestamente nociuto all'arte. Imperocchè della superiore eccellenza di Raffaello nel disegno e nell'invenzione; di Tiziano nel colorito; e del Correggio nel chiaroscuro, assegna ragioni sostanzialmente false. Egli, invasata la mente di quel suo bello ideale, stabilì, che non per altro è da anteporre Raffaello nel

disegno, Tiziano nel colorito, e il Correggio nel chiaroscuro, che per aver ciascuno in ciascuna delle dette qualità introdotto l'ideale: mentre nelle altre lor qualità non si scostarono dalla semplice natura. Nè alcuno creda, che il Mengs errasse nel vocabolo, e chiamasse con falsa ed equivoca voce *bellezza ideale* quella maggiore e più fine scelta, che si fa del bello della natura; dappoichè in più luoghi ci fa sapere, ch'egli per bello ideale intendeva il visibile cogli occhi della immaginazione, anzi che con quelli del corpo. E in altro luogo manifesta ancor più chiaramente questa sua massima, affermando, essere necessario, che l'immaginazione dell'artista concepisca le cose più belle, che non sono in natura; onde, conchiude, il vero bello ideale consiste nel produrre obbietti più graditi, che in essa natura non sono.

Ecco come gli scrittori del passato secolo hanno falsificato il giudizio intorno ai più grandi nostri artefici; i quali nelle opere, che formano la vera loro gloria, non cercarono altra perfezione, che quella che viene dalla natura viva; e se uno riuscì più eccellente in una parte che in un' altra, fu, come più volte abbiam notato, perchè, seguitando l' indole del suo ingegno, guardò più la natura da un lato, che da un altro. Così dal lato dell' espressione la guardò maggiormente Raffaello; dal lato de' colori, Tiziano; e dal lato delle ombre e della luce, il Correggio.

Mentre Tiziano innalzava la veneta scuola di pittura al più alto grado della sua eccellenza, altri artefici in lei fiorivano, i quali, se non giunsero mai colle loro opere a paragonare il Cadorese, usarono nondimeno anch' essi quella maniera di ultima perfezione. E però vuolsene qui raccontare i meriti. Furono questi artefici Palma Vecchio, Lorenzo Lotto e il Pordenone; tutti parimente usciti dalla scuola del mirabile Giorgione. Di paese bergamaschi furono il Palma e il Lotto, e furono altresì compagni nello studio ed esercizio dell'arte. Non credo, che gli scrittori soddisfacessero degnamente alla fama del primo. Il Vasari, che più d' ogni altro ne avrebbe saputo mostrare la virtù, non fu a bastanza informato delle sue cose

e della sua maniera; onde gli attribuì quella tavola di Giorgione, nella quale è figurata la tempesta; che è la meno fra le opere del Barbarelli da attribuire al Palma; il quale imitò il maestro nella vivacità, unione, e sfumatezza del colorito, ma lo imitò meno d'ogni altro nella gagliardia del disegno e nel modo di condurre le opere. Anzi, come lo stesso Vasari osserva, mostrò grandissima pulitezza e diligenza e sommissione alle fatiche dell'arte, che mentre lo fa distinguere fra i principali della veneta scuola, lo avvicina non poco alla scuola romana; ed è cagione che le sue opere non sieno meno godute da vicino che da lontano; sapendosi ch'egli consumava lungo tempo nel condurle e ritoccarle, compiacendosi piuttosto di ritrarre tutte le minuzie del naturale, che di pennelleggiare con que' colpi della maniera veneta. Erano pure le qualità del suo animo, che a fare così lo portavano; perchè oltre alla bontà e dolcezza de'costumi era regolatissimo in ogni sua azione e maniera di vivere; nè pensava o faceva mai cosa, che non fusse piena di nobiltà. La quale spicca altresì nelle fisonomíe delle sue figure, ch'egli cercò di scegliere con quella stessa cura, con cui poi soleva ritrarle. In somma il Palma dipinse da veneto, perchè fu educato in quella scuola: ma il suo ingegno e il suo cuore erano fatti per seguitare gli andari dei maestri fiorentini e romani. Parmi potersi chiamare il Raffaello della scuola veneziana. Di che fanno piena testimonianza le sue opere; non molte per verità, essendo vissuto assai meno che non bisognava ad un pittore sì diligente ed accurato; ma tali da far tenere il Palma per una delle più chiare glorie della pittura italiana. E dove pure non ci fussero di sua mano l'adorazione de' magi, che adorna l'Accademia milanese del palazzo Brera (dove si scorge un pittore, il quale non contraffacendo che il naturale, sceglie bene, veste le figure con bell'andar di pieghe, e compone con buone regole); e la Nostra Donna seduta e circondata di santi in S. Stefano di Vicenza, dipinta con una soavità insuperabile; e le due bellissime tavole della Gallería Pitti, e quella della nostra R. Gallería; e in Venezia i due Cenacoli, l'uno in S. Silvestro,

e l'altro tenuto per lo migliore in S. Maria Mater Domini, dove mentre nelle teste degli apostoli diede a vedere tutta la loro semplicità, in quella del Cristo impresse quel pieno di divinità, che era convenevole, senza che da altri il togliesse che dal vivo; e nella chiesa di S. Stefano la Nostra Donna col putto, e S. Giuseppe, S. Caterina e la Maddalena, dove oltre a colorito naturalissimo, si vede espressa quella divozione, che più richiedeva il soggetto, e in S. Cassiano la bellissima tavola con entro S. Gio. Battista, S. Pietro, S. Paolo, S. Marco e S. Girolamo, che il Ridolfi ricorda per mostrare, che i pittori della scuola veneziana hanno anco posseduto buona maniera di disegnare, ed ogni desiderabile delicatezza di colorire; e in S. Zaccaría la Madonna pure fra alcuni santi, la quale, sebbene molto offesa da' risarcimenti, tuttavía mostra, che il Palma sapeva dare alla testa della Vergine quell' aria di bontà e modestia virginale, che avrebbe potuto darle il più gastigato ed affettuoso dipintore della scuola fiorentina e romana; e finalmente nell' Accademia delle belle arti la maravigliosa tavola, dentrovi S. Pietro in cattedra, circondato da alcuni santi e sante, la quale non si può guardare senza sentire tutta la dignità e grandezza dell' arte; dico, adunque, che dove il Palma non avesse lasciato tutte queste mirabili pitture, basterebbe per testimoniare la sua rara eccellenza, la S. Barbara in S. Maria Formosa, che da tutti è tenuta la migliore opera ch' egli facesse.

È questa una tavola divisa in sei spazii. Nel mezzo in piedi è la santa, grande quanto il naturale, con due minori figure alle bande, cioè S. Sebastiano e S. Antonio; e sopra vedesi la Nostra Donna col Salvatore morto in braccio, e dalle parti S. Gio. Battista e S. Domenico. Non diremo delle ragioni, che mossero l' artista a mettere insieme santi di età diverse, poichè sarebbe inopportuno appuntar di ciò un pittore veneziano, quando i principali della scuola fiorentina e romana seguitarono la stessa usanza, che pur era una miserabile necessità di compiacere alla divota goffaggine di coloro, che commettevano l' opere. Ma ben diremo dei pregi del di-

pinto, che par disegnato da Raffaello, e colorato da Giorgione; perocchè non si può dare ad una testa aria più nobile ed affettuosa di quella della Santa Barbara; nè si può con maggior dignità e grandezza d' arte atteggiare e panneggiare una figura come quella. Similmente nobilissima è la testa di S. Sebastiano ignudo, e d' aspetto venerando è la figura di S. Antonio, il quale appoggiato ad un bastone in grave attitudine sostiene con una mano una fiamma di fuoco. E da ultimo nella parte superiore del quadro è maestrevolmente espressa la pietà somma della Madre di Dio nell' accogliere fra le braccia l' esangue corpo del divino figliuolo. Chi poi loderebbe a bastanza la vivezza e unione del colorito, e il bellissimo rilievo e l' ottima esecuzione? Concludiamo col Ridolfi, che questa opera è condotta ne' termini dell' ultima perfezione.

Di Lorenzo Lotto è stata quistione, se dovesse piuttosto contarsi fra' discepoli del Vinci in Milano, che fra quelli del Barbarelli in Venezia; perchè ne' volti delle sue figure, e nel girare particolarmente degli occhi fu riconosciuto un certo che di grazia leonardesca; e la Gallería di Firenze possiede di lui una Sacra Famiglia, dove altresì il componimento e il modo di atteggiar le figure fa tornare a mente la maniera del Vinci; e quasi di sua mano si direbbe la testa della S. Anna, che ha in grembo la Nostra Donna. Il Lanzi ha ragionevolmente supposto, che a lui, nato in Bergamo, giovasse la vicinità di Milano per conoscere ed imitare anche il Vinci; dalla cui virtù non era artefice in quel tempo, che non traesse profitto: e Giorgione, come abbiam notato, ne guadagnò anch' esso. Là onde sebbene la maniera del Lotto è nel totale veneta, e nelle prime sue opere, come in quelle fatte in Recanati, mostri la maniera de' Bellini, ch' egli imitò un tempo, e nell' altre condotte in Bergamo e in Venezia faccia vedere quella di Giorgione, colla quale poi gli si appigliò il gagliardo e il sanguigno di lui, non è perciò, che non ritragga altresì della lombarda; anzi parmi ch' egli temperi quel gagliardo e sanguigno di Giorgione co' mezzani colori, e con un ardore di pennello meno

ardito, e con dare all' arie delle teste maggior placidezza, e all' espressioni delle figure maggior novità, che non poco ritraggono del gusto vinciano. Così tanto il Palma, quanto il Lotto recarono nella scuola veneta la perfezione d'altre scuole, e segnatamente quella del disegno e del chiaroscuro: se non che il Lotto, cedendo al Palma nella scelta e correzione del disegno, è di lui più animato e più nuovo e capriccioso ne' concetti e movimenti delle figure; come si può vedere nella tavola di S. Bartolommeo in Bergamo, dove la Vergine e il Bambino, ritratti in alto, hanno mosse contrarie, quasi favellino co' santi, che sono dalle bande. Ma più gentile, dice il Ticozzi, è la novità dell' altra tavola nella chiesa di S. Spirito della stessa città, in cui il piccolo S. Giovanni, stando a piè del trono della Vergine, stringe al petto un agnellino con sì viva gioia e con sì dolce maniera, che par dipinto dal Correggio. Fanno pure testimonianza del merito di Lorenzo Lotto le due tavole, che si conservano in Venezia, l' una nella chiesa di S. Gio. e Paolo, dov' è figurato S. Antonino, con due angeli ed alcune figure, e l' altra nella chiesa del Carmine rappresentante S. Niccolò, anch' esso fra alcuni angeli e santi; nella qual opera, dice il Ridolfi, per lo studio e delicatezza usatavi scrisse il suo nome e l' anno 1529; il quale per verità fu il colmo della sua gloria, perchè di poi andò sempre un po' dichinando; e nel 1546, che fece il quadro di S. Jacopo dell' Orio in Venezia, era giunto a tale, che non si poteva fra i più eccellenti pittori annoverare. Così rimpiccolito se ne andò ad Ancona, dove fece parecchie mediocri pitture, e di là tratto dalla divozione verso la Madonna di Loreto, passò in quella città, per finirvi i suoi giorni fra le orazioni e le meditazioni del cielo.

Insieme col Palma e col Lotto annoverà il Lanzi un certo Cariani, di nome Giovanni, anch' esso di patria bergamasco, il quale pare, che non si proponesse altro esemplare da Giorgione in fuora; e lo storico reca in prova un suo quadro con entro la Nostra Donna in mezzo a un coro di angeli e di beati, dipinto nel 1514, che da Bergamo fu portato in Milano, dove tuttora si vede; ed aggiunge quel che riferisce il Tassi, che mai il cele-

bre Zuccherelli non andò a Bergamo, che non tornasse a vagheggiare detto quadro, predicandolo per lo migliore della città, e per uno de' più belli ch' egli avesse mai veduto. Similmente è degno di memoria quel Marco Marconi, prima fedelissimo imitatore de' Bellini, e poi seguace del Barbarelli, come dimostra quella sua adultera, ch' è in Venezia nella Sagrestía di S. Pantaleo. Ma tanto del Cariani quanto del Marconi poche ed incerte opere si conoscono, e quasi nulla si sa della loro vita: per lo che non aggiungeremo altre parole, e passeremo a dire di Gio. Antonio Licinio, detto Pordenone dal nome della terra friulana, dove nacque nel 1484. Primo suo maestro fu Pellegrino da S. Daniello, fra i più chiari discepoli di Gio. Bellino dagli storici annoverato. Al quale deve il Friuli una numerosa scuola di pittori, che non meno delle altre provincie fece onore a Venezia. Parecchi allievi di Pellegrino ricorda il Vasari con ispecial lode. Luca Monteverde, che da una tavola lasciata in Udine fece conoscere, che, se egli non fosse morto quasi fanciullo, avrebbe fatto miracoli nell' arte; Bastianello Florigorio, che fece parecchie opere lodate, e basterebbe a dargli fama il quadro in Udine nella chiesa di San Giorgio; Francesco e Antonio Floriani, chiamati a servire nella corte di Vienna dall' imperatore Massimiliano, e quel Gensio Liberale, o Gennesio, come vuole il Ridolfi, che imitò nelle sue pitture ogni sorta di pesci eccellentemente.

Ma la fama di questi pittori del Friuli oscurò il Pordenone; il quale, dotato dalla natura d'un ingegno elevatissimo, fu dalla medesima tratto a seguitare il fare di Giorgione in Venezia; e ottimamente giudicò il Lanzi, che, se gli altri seguaci del Barbarelli lo somigliarono nella maniera qual più qual meno, il Pordenone lo somigliò nell' anima, che la più fiera e risoluta e gagliarda non fu in tutta la veneta scuola. Tornato in patria dopo avere apparato migliori principii per la sua arte, vuole il Ridolfi, che dipingesse una Nostra Donna in sul muro ad un bottegaio nel tempo ch' egli ascoltava la messa; ma fu forzato a partir subito per campare la vita da una mortalità venuta in Pordenone: e trattenutosi molto in contado, lavorò, dice il Va-

sari, per molti contadini diverse opere in fresco, facendo a spese loro esperimento del colorire sopra la calcina. Dal quale esempio lo storico prende occasione a ripetere l' avvertimento, che il più sicuro e miglior modo d' imparare è nella pratica e nel lavorare assai. Tornato Gio. Antonio in Udine, dopo avere con le sue pitture dato nome a vari castelli e ville del Friuli, e dopo aver condotto diverse pitture a Trevigi e a Ceneda, le quali, pretermesse dal Vasari, sono dal Ridolfi accuratamente descritte, fece in S. Pietro martire quella tavola dell' Annunziazione con Dio Padre nell' aria, che, circondato da molti putti, manda lo Spirito Santo: la quale condotta con disegno, grazia, vivezza e rilievo grandissimo possiamo fra le più eccellenti cose di lui riporre; come piena di disegno e di leggiadría è la storia de' SS. Ermagora e Fortunato, dipinta nell' organo del duomo della stessa città. Ma dove ancor più Gio. Antonio mostrò ingegno da grandeggiare sopra ogni altro della veneta scuola, fu negli affreschi del palazzo Tinghi, o Tigni, secondo il Ridolfi: dove fece da una parte i giganti fulminati da Giove con alcuni morti in terra e in iscorti bellissimi; e dall' altra un cielo pieno di numi, e in terra due giganti, che con bastoni in mano stanno in atto di ferir Diana, la quale con atto vivace e fiero difendendosi, con una face accesa mostra di voler accender le braccia ad uno di loro. Se il Palma vecchio fu il Raffaello della scuola veneziana, il Pordenone fu il Michelangelo; il che si conosce maggiormente nelle cose da lui dipinte in Venezia, dove condottosi fu grandissimo stimolo di emulazione allo stesso Tiziano.

Innanzi di lasciare i Veneti pittori, che in quel tempo acquistarono maggior grado nell' arte, diremo di Paris Bordone trevigiano, che, nato nobilmente, ebbe, come dice il Lanzi, pari alla condizione lo ingegno e l' arte. Condotto di otto anni in Venezia in casa alcuni suoi parenti, studiò le lettere e la musica, nella quale si fece eccellentissimo; e quasi un' arte tiri l'altra, diedesi di poi a imparare il disegno e il colorito; e fu posto a tal fine con Tiziano, col quale non istette molti anni; perchè, secondo che il Vasari e gli altri storici affermano, era

il Vecellio poco vago di ammaestrare i giovani nell' arte. La qual cosa fu gravemente appuntata in quel secolo, che non per altra via gli artefici pervenivano a quella eccellenza che tutti sanno. Onde Paris dolevasi infinitamente, che in que' giorni fosse mancato Giorgione, sì tenero e vago d' insegnare agli altri quel che sapeva egli. Trovò il Bordone compenso col mettersi gagliardamente a studiare le opere di lui, e fattosi perciò buonissimo credito, ebbe commissione di una tavola per San Niccolò de' Frari; la quale, secondo che narra il Vasari, gli fu tolta da Tiziano, o per impedirgli di mostrare così tosto la sua virtù, o pure tirato dal desiderio di guadagnare. E l'una e l'altra delle due cagioni dove fussero vere, farebbono torto al Cadorese; e la prima mostrerebbe, che la virtù di Paris era grandissima ed atta a gareggiare col principe della veneta scuola. Della qual gara fu, da indi a non molto, non dubbio testimonio la loggia della Ragione nella piazza di Vicenza: dove, avendo Tiziano dipinto a fresco il giudizio di Salomone, fu chiamato Bordone, perchè accanto a quello dipingesse una storia di Noè con i suoi figliuoli: la quale non fu tenuta men bella di quella di Tiziano; ma oggi sì l' una e sì l' altra sono andate a male. Tornato Paris a Venezia, dipinse, secondo il Vasari, alcuni ignudi a piè del Ponte di Rialto, per lo qual saggio gli furono fatte fare alquante facciate di case, com' era il costume di quella città. Ma la sua terra natale voleva rallegrarsi del suo pennello: e chiamatolo con segni di grandissimo onore, vi fece parecchi ritratti e lavori; fra i quali primeggia la tavola per la chiesa d' Ognissanti, dove figurò il Paradiso con variate teste di santi e sante, tutte belle così nelle attitudini, come ne' vestimenti, quantunque il colorito non fosse del migliore, che usasse il Bordone. Nè sono manco da ammirare que' misteri evangelici nel duomo della stessa città, dipinti in sei spartimenti, ne'quali, dice il Lanzi, *sembra aver compendiato in poco spazio quanto di più ameno, di più leggiadro, e di più bello aveva sparso in tutte le sue tele.* Ricondottosi poi nuovamente a Venezia fece in fresco per la scuola di S. Marco la storia dell' anello reso da un pescatore al doge, la quale dal Vasari è

detta l'opera più bella e più notabile e degnissima di lode, che facesse mai. Essa ora si vede nella R. Accademia delle belle arti, e posta accanto alla Tempesta di Giorgione, *fa,* dice il Lanzi, *a quell' orrido un mirabile contrapposto di leggiadria.* Se non che è da avvertire, che nell' opera del Bordone è appuntabile un po' di tritume nella composizione, e più ancora l'aver fatto prevaler troppo la pittura del campo sopra le figure, che pur son belle e pronte e variate, come tutte ritratte dal vivo. E di detto vizio, consueto a' veneti pittori, di far cioè la parte accessoria spiccare non senza scapito della principale, vuolsi un poco scusare il Bordone, che vi era tratto dal saper così bene tirare gli edifizii in prospettiva, come per l'appunto è nella tavola di cui si parla, dove è quel casamento bellissimo, in cui siede il Senato col doge per ricevere l'anello del pescatore. Dopo quest' opera, che per la sua bellezza fu cagione, ch'egli venisse adoperato da molti gentiluomini di Venezia, fece nella casa de' Foscari molte pitture e quadri, e fra le altre un Cristo che, sceso al Limbo, ne cava i santi Padri, ricordato dal Vasari come cosa singolare. Anche per diverse chiese fece pitture, che furono lodate. Poscia si risolvè di andarsene in Francia; e la cagione riferitaci dallo storico merita alcuna considerazione. Accennammo già come in Venezia l' arte servì alla potente nobiltà di quella repubblica, la quale, adoperando gli artefici per onorare e perpetuare le avite sue glorie, non manteneva con esso loro quella famigliarità e dimestichezza degli altri principi d' Italia, che adoperavano le arti per abbellire dello splendore di esse la tirannide, nella quale non essendo per ancora assicurati, avevano mestieri abbacinare il popolo con civili apparenze: laddove la veneta repubblica, potente e sicura in una grandezza antica, comandava al popolo, perchè nelle savie leggi fusse civile. Pareva pertanto agli artefici piuttosto superba la protezione di quella signoria: onde Paris, essendo uomo quieto e lontano, come dice il Vasari, da certi modi di fare, pensò di cercare in Francia quella fortuna, che metteva innanzi le opere, senza bisogno di andarle procacciando.

LIBRO UNDECIMO

SOMMARIO

Scuola di Raffaello in Roma. — Altre opere di Giulio Romano. — Polidoro da Caravaggio e Maturino. — Loro abilità nel dipingere di chiaroscuro, e cagione della uniformità riscontrata nelle loro opere. — Opere colorite di questi due artefici. — Loro esemplare amicizia. — Sacco di Roma del 1527, e dispersione degli artefici. — Cacciata de' Medici da Firenze, onde Michelangelo è costretto a lasciare l' opera della sagrestía e libreria di S. Lorenzo. — Esame de' detti edifizi. — Quadro della Leda. — Guerra contro Firenze, e difesa fatta per opera di Michelangelo. — Danni che ricevettero le arti nel tempo dell' assedio. — Generosa opposizione della moglie di Pier Francesco Borgherini a chi voleva spogliare la sua casa delle preziose cose, che vi erano. — Tavola di Andrea del Sarto ricusata da Ottaviano de' Medici. — Trionfo del Cenacolo di esso Andrea, dipinto in S. Salvi. — Qual sorte corre Rosso fiorentino nel tempo dell' assedio. — Rosso va in Francia, e co' suoi lavori acquista la grazia del re. — Pitture del Rosso in Francia: e sua morte. — Fine dell' assedio. — Morte infelice di Andrea del Sarto, e suo sepolcro. — Ritratto di Andrea del Sarto: morto a tempo e liberato di vedere le crudeltà del regno di Alessandro de' Medici. — Michelangelo nuovamente adoperato da Clemente VII ne' lavori di S. Lorenzo. — Statue de' sepolcri di Giuliano e Lorenzo de' Medici. — Il papa chiama il Buonarroti a Roma. — Amarezze di questi per la sepoltura di Giulio II. — Origine e accrescimento della potenza di Carlo V. — Feste fatte in onore di esso Carlo. — Incoronazione di Carlo V in Bologna. — Archi di trionfo. — Ritratto di esso imperatore fatto da Tiziano. — Alfonso Lombardi. — Sua origine, suoi meriti ed opere. — Carlo V si mostra vago dello splendore delle arti. — Apparecchi in Siena per riceverlo. — Torna in Germania. — Ritorno di Cesare in Italia. — Feste a lui fatte in Napoli; nelle quali si fanno onore i due artisti Marliano di Nola e Girolamo Santacroce. — Carlo V festeggiato in Roma. — Si ragiona di Antonio da Sangallo. — Opere di questo architetto: particolarmente ammirato per solidità ed ope-

di quella città dopo la venuta di Carlo VIII. — Polidoro da Caravaggio in Napoli. — Bontà di questo artista. — Opere da lui fatte in quella città; e sua fine infelicissima. — Opere di Andrea di Salerno. — Pitture nell'arco eretto a Carlo V, dove dipinge anche Gio. Antonio Amato. — Merito di questo artista. — Obblighi, che ha la pittura napoletana ad Andrea di Salerno. — Discepoli di Polidoro da Caravaggio. — Marco Calabrese, e suoi allievi. — Altri artisti napoletani, e loro opere.

Fioriva intanto in Roma la scuola di Raffaello maravigliosamente: nella quale non pure i pittori, ma gli scultori, architetti, ed orefici s'accozzavano in santa e piacevole compagnía; riconoscendo per fondatore e capo, sì come il più vecchio e solazzevole uomo, quel Michelangelo Sanese scultore, stato condotto a Roma per lavorare la sepoltura di papa Adriano. Era bello vedere come que' valentuomini sapevano così bene cogli spassi e ricreamenti congiungere la fatica di bellissime opere; fra le quali vuolsi ricordare la tavola dell' Assunta, che Giulio romano e Gio. Francesco Penni fecero insieme per le monache di Montelucci di Venezia, la quale ora si vede nella quadrería del palazzo Vaticano. Ritiratosi poscia Giulio a lavorare da sè solo fece quattro tavole, una più dell' altra argomento dell' ultima sua gloria. La prima con entro una Nostra Donna, fu detta *della Gatta,* per avervi dentro dipinto una gatta, tanto naturale che pareva vivissima; in un altro quadro fece Cristo battuto alla colonna, per la chiesa di S. Prassede. E per una cappella di Jacopo Fucchieri tedesco in S. Maria dell' anima, fece una tavola a olio, dove è la Nostra Donna, S. Anna, S. Giuseppe ed altri santi, molto lodata dal Vasari. Il quale per altro lodò, sopra ogni altra cosa che mai facesse Giulio, la tavola con la lapidazione di S. Stefano, che si ammira in Genova; non potendosi vedere maggiore fierezza di attitudini ne' lapidatori, e maggiore espressione di pazienza nel santo martire. Non è per altro da tacere il rimprovero di avere queste opere tinto troppo di quel nero, che può reputarsi la morte delle migliori fatiche de' pittori. Del qual nero, meglio d' ogni altro discepolo di Raffaello, seppe allora guardarsi Pe-

rin del Vaga, che non meno del Pippi e del Penni faceva onore all'arte in Roma; anzi, se dobbiamo prestar fede al Vasari, destò in essi fierissima gelosía dopo la pittura di quell'arma di papa Clemente, condotta in fresco col cartone di Giulio, con una grazia di colori non veduta in altri; onde dai capi del convento di S. Marcello fu chiamato a dipingere nella loro chiesa una cappella; e sono tuttavía in essere le cose, che Perino vi fece, le quali mostrano che non più del merito furono lodate dal Vasari. Peccato ch'ei non potesse compirle: per impedimento di malattíe e d'altri infortunii di questa misera vita.

Ma i discepoli di Raffaello, che levarono allora in Roma altissimo grido della loro virtù, furono Polidoro da Caravaggio, e Maturino fiorentino: facendo lor particolare professione una parte della pittura, che, resa importante e bella da Baldassarre Peruzzi, fu da loro recata ad una maggiore e più mirabile perfezione; voglio dire il dipingere di chiaro e scuro, o di bronzo, o in terretta; di cui le facciate delle case, i fregi e gli ornamenti delle storie si abbellano. Narra il Vasari, ch'essi, *inanimiti dalle prime prove che fecero, cominciarono sì a studiare le cose dell'antichità di Roma, ch'egli contraffacendo le cose di marmo antiche ne' chiari e scuri loro, non restò vaso, statue, pili, storie, nè cosa intera o rotta, ch'eglino non disegnassero, e di quella si servissero. E tanto con frequentazione e voglia a tal cosa posero il pensiero, che unitamente presero la maniera antica.* La quale (aggiungeremo noi, porgendocene ancor qui il destro) sebbene sia più comportabile in quel genere di pittura preso da Polidoro e da Maturino: essendo che nelle storie, che servono di fregio, per prima cosa vedesi contraffatto il marmo o il bronzo: e piuttosto che il sentimento delle figure si cerca una più special vaghezza e gusto d'ornamento, dove gli antichi, bisogna dire, furono maravigliosissimi; non è per questo, che la detta maniera non riesca soverchiamente uniforme, e però alquanto fredda. Di che sia prova, che Polidoro e Maturino, forniti d'ingegno diverso, e maestri e compagni amendue, ebbero non pur simile, ma eguale il modo di fare, sì che le loro mani, come dice il

medesimo Vasari, esprimevano lo stesso sapere. Il che non interveniva nella pittura dei quattrocentisti, e de' primi cinquecentisti. Appo i quali la somiglianza, ed anche uguaglianza del dipingere era ne' discepoli, i quali, per non errare nel ritrarre dal naturale, imitavano fedelmente la stessa maniera, che vedevano praticare dai loro maestri: ma quando poi uscivano delle scuole pratichi del contraffare il vero, non si somigliavano ed accordavano in altro, che nella imitazione del naturale; perchè la maniera di uno, cioè il modo di trovare e ritrarre la detta imitazione, differiva da quella dell' altro, secondo che le diverse inclinazioni del proprio ingegno li tiravano a vedere la natura; la quale in quella sua abbondanza e varietà di cose, dà a tutti di che soddisfarsi pienamente. Cominciata a guastarsi l' arte, cominciò altresì ad essere uniforme la pittura, e quasi direbbesi di stampa, non solamente nelle opere del medesimo artista, vedendosi sempre le stesse teste, attitudini e affetti, ma eziandío nelle opere di più artefici, da parere che uno quasi prestasse all' altro il pennello. Volendosi adunque i sopraddetti Polidoro e Maturino provare una volta in Torre Sanguigna a lavorare in colori, coi quali si fa più manifesto il vivo della natura, fecero cose *tanto mal lavorate e condotte*, che parve al Vasari, *che avessero deviato dal primo essere il disegno buono, ch' eglino avevano*; e lo stesso storico ci fa sapere, che, non isgannati per questo della folle credenza loro, fecero ancora in S. Agostino di Roma, all' altare de' Martelli, certi fanciulli coloriti, *i quali non parevano di mano di persone illustri, ma d' idioti che cominciano allora a imparare.* La qual cosa piuttosto che attribuire all' esercizio del chiaroscuro, ne accagioneremo la pratica, ch' essi avevano fatta infinitamente maggiore nel copiare le cose antiche, che nel ritrarre il naturale, per lo che, colorando, riuscivano assai minori di loro stessi: e di ciò mi dà certa testimonianza l' arte dei quattrocentisti, i quali con la stessa verità e bellezza dipinsero in chiaroscuro e in colori.

La maggior parte delle opere a chiaroscuro di Polidoro e Maturino, delle quali fu piena Roma, dove allora era somma-

mente vagheggiato tutto ciò, che rimetteva in luce le belle sculture degli antichi, andarono perdute: come che alla loro perdita sieno non lieve compenso gl' intagli, che ne fecero il Cavalieri, l'Alberti e Santi Bartoli. Alcuni resti tuttavía se ne veggono; ed è reliquia da far conoscere qual fosse l' ingegno e l' arte loro quella nella Maschera d' Oro, rappresentante la favola di Niobe piena di belle e capricciose fantasíe. Se la perfetta eguaglianza della maniera di dipingere di Polidoro e di Maturino, ci diede argomento a non avere per la loro arte quella più alta venerazione, che professiamo a quelli, che variarono la loro maniera, secondo che è vario l' ingegno di chi imita la natura, non sapremmo commendare e venerare e raccomandare abbastanza la unione dei loro animi, e quell' amicizia schietta e pura e santa, di cui oggi si è perduta la preziosa sementa. Conciossiachè a troncarla ci volesse tutta la violenza di quel terribile disastro dell' anno 1527, che non pur gli artefici sperperò, ma l' arte e Roma ridusse all' ultima rovina. Onde non sarà fuor di proposito toccare in questa nostra storia della crudelissima calamità.

Se Roma ebbe peçcati da espiare, certo gli espiò in quell' anno. Senza forze, senza consigli trovavasi la immensa città; così ridotta per imprudenza di Clemente, che, perplesso in ogni altra deliberazione, fu solamente ostinato nel levarle ogni presidio, quasi egli avesse potuto confidare nell' amore de' popoli e nella riverenza de' principi. Onde l' esercito di Borbone, quasi fulmine vi piombò sopra, e non meno infiammandolo la memória dell' antico odio, che la cupidità del predare, la diè pel mezzo a tutte le maggiori e più crudeli scelleratezze, senza aver rispetto alla dignità degli uomini, alla pudicizia delle donne, alla santità de' templi, al pianto e alle miserabili strida delle madri e de' fanciulli. Non fu mai veduto nè più impeto, nè più immanità, non di soldati, ma di lupi arrabbiati, ai quali col pasto cresceva la fame. In quel trambusto, in quella distruzione d' ogni cosa, anzi in quello che pareva l' ultimo giorno dell' antica dominatrice del mondo, l' onorata compagnía non solo di Polidoro e Maturino (che non molto dopo dai

disagi della fuga oppresso, morì di peste) ma di tutti gli altri discepoli di Raffaello subitamente si disfece; ed altre città d'Italia, come nel corso di questa istoria noteremo, acquistarono quegli artefici che dall'agonizzante Roma fuggivano, dopo aver provato i maggiori oltraggi della barbarie tedesca.

Il sacco di Roma parve occasione a' fiorentini di scotere un'altra volta il giogo mediceo: cacciando i due bastardi, Ippolito ed Alessandro, e il cortonese Cardinale loro tutore. Fu rinnovata la forma del governo popolare, e i capi, conoscendo da quanti maggiori pericoli sarebbe stata allora circondata, pensarono per prima cosa a fortificare la città. Il che ci fa nuovamente ripensare a Michelangelo; che da qui avanti non sapremmo dire, se debba stimarsi più grande fra gli artefici, o più magnanimo fra' cittadini. Era stato egli mandato a Firenze da papa Clemente per finire la sagrestía e librería di S. Lorenzo; l'una ordinata per riporvi le ceneri de' parenti del papa, Giuliano duca di Nemours e Lorenzo duca d'Urbino, onde fu anche detta cappella de' depositi, e l'altra d'essere un vero e adorabile santuario, per la conservazione delle più autentiche e preziose scritture de' maggiori ingegni. In dette opere Michelangelo mostrò, che il suo ingegno era fatto per riuscir nuovo, gagliardo, e strano non solo nelle cose della scultura e della pittura, ma ancora in quelle dell'architettura: alla quale il Buonarroti erasi dato in età di circa quarant'anni, senza avere altro maestro in detta professione, che il suo disegno, e lo studio delle fabbriche antiche. E dicendo prima della sagrestía, una delle più belle fabbriche di Michelangelo, la pianta di essa fu levata simile a quella della sagrestía vecchia, architettata dal Brunelleschi, ma nell'ordine degli ornamenti è tanta e sì bizzarra novità, che in nessun'altro architetto stato avanti è da cercare quell'esempio. Nella librería imbizzarrisce ancor più l'ingegno del Buonarroti. Nuovo affatto è il partimento delle finestre, lo spartimento del palco, l'entrata in quel ricetto, i tabernacoli, ossia nicchie per collocarvi le statue, le mensole, e soprattutto quella scala con quella bizzarrissima rottura di scaglioni, e tanto variata dalla comune

usanza. Tuttavía mentre questi edifici rimangono solenne testimonianza d' un ingegno e d' un sapere straordinario, porgono d' altra parte esempi, la cui imitazione sarebbe, (come è stata in fatto) certa rovina dell' arte. Imperocchè in quella copia di volute e di cartelloni, e in quella strana maniera di costruir scale ed altro, è il principio dell' architettonico pervertimento, sì manifesto e sì fastidioso nelle opere del seicento; che pur di mole e di ricchezza vincono quelle d' ogni altro secolo.

Mentre Michelangelo attendeva con ogni studio e sollecitudine ai sopraddetti edifici, la sùbita mutazione di Firenze gli fece lasciare quell' opera medicea: e in cambio gli fece rivolgere il pensiero sopra le fortificazioni della città, per le quali fu eletto commissario generale. Pare, secondo il Vasari, che non ostante così fatti impedimenti, facesse quasi sollievo da tanti mali pubblici, che il contristavano, il quadro della Leda pel duca di Ferrara. Ma il duca non l' ebbe, per aver mandato una bestia d' un suo gentiluomo a prenderlo; il quale vedutolo, disse a Michelangelo, che gli pareva poca cosa; e Michelangelo, dopo averlo bene squadrato e comandatogli che gli si levasse dinanzi, come ignorante prosuntuoso, diè la Leda in dono ad Anton Mini suo creato; che, portatala in Francia, la vendè insieme a varii disegni del Buonarroti a Francesco I: e stette in Fontainebleau sino che regnò Luigi XIII; nè fu esente da ingiurie; essendo stata guasta per la nudità, che pareva lasciva. Strano scrupolo in quella corrotta gente! Poscia malamente risarcita fu compra in Inghilterra. Ma i pericoli intorno a Firenze divenivano ogni dì maggiori. Conciossiachè non appena Clemente VII ebbe fatto la pace con Carlo imperadore, che per prima cosa lo richiese di aiutarlo a guerreggiare i ribelli fiorentini, e costringergli a ripigliare il giogo, ch' essi per la terza volta avevano gittato via. Nè Cesare, che voleva far servire alle sue smisurate voglie la ecclesiastica autorità, ricusò di concedere all' infuriato animo del pontefice quello sfogo di particolare vendetta; e la infame impresa commise al principe d'Orange, uomo avaro, crudele ed ostinato a qualunque fatica di guerra. Cosa non più

indegna che incredibile: che un papa fiorentino contro la sua patria rivolgesse quelle armi, che due anni avanti avevano lui in Roma assaltato, incarcerato, e minacciato della vita.

Fra le combattute mura della misera patria si chiuse allora Michelangelo: e con quella fierezza, che l'aveva reso formidabile nell'arte, provvide a tutte quelle nuove e ingegnosissime e gagliarde fortificazioni: le quali mostrarono all'esercito imperiale, che era diverso l'assaltare una città come Roma, imbolsita nella servitù, e una città, che ad ogni occasione sapeva riconquistare la propria libertà. Quindi nè molle nè breve fu la resistenza del popolo fiorentino: e alla forza oppose la forza: la quale non sarebbe venuta meno, se, come aveva saputo difendersi dai nemici di fuori, avesse saputo egualmente guardarsi dai traditori di dentro. E il tradimento fu presentito da Michelangelo: nè mancò di avvisarne il gonfaloniere Carduccio, che incautamente non volle prestargli fede; sì che il Buonarroti, non potendo salvar Firenze, pensò di mettere in salvo sè stesso. Andossene a Venezia. I lamenti e le disperate strida della patria il raggiunsero: non volesse abbandonarla in tanto pericolo: ripigliasse la magnanima impresa di difenderla: non permettesse che la crudele oste riducesse in cenere sì inclita città, ch'aveva tanto illustrata col suo nome. Michelangelo con pericolo della vita tornò, quasi per serrare le ciglia alla moriente libertà; e finchè la forza non fu vinta dall'inganno, rintuzzò l'assalto nemico; di cui rimangono ancora gloriose vestigie in San Miniato.

Nel tempo del crudelissimo assedio, che durò più d'un anno, molto le arti, molto gli artefici patirono. Di perpetua infamia caricò sè stesso in quel tempo Gio. Battista della Palla; ingordo mercatante, che profittava della miseria e confusione della sua patria per ispogliare le case de' più nobili cittadini delle migliori pitture e sculture, e venderle a Francesco re di Francia, che gliene dava commissione. E tanto costui seppe dire e fare, che aveva ottenuto dal Gonfaloniere e dai Signori di poter togliere e pagare alla moglie di Pier Francesco Borgherini que' preziosissimi ornamenti di camera, dove avevano

a concorrenza dipinto Andrea del Sarto, il Pontormo, e il Franciabigio. Ma la magnanima donna alla ingorda insolenza oppose animo e parole più che virili; le quali, riferiteci dal Vasari con una eloquenza veramente rara, vogliamo qui recarle. *Adunque, disse ella, vuoi essere ardito tu Giovan Battista, vilissimo rigattiere, mercantuzzo di quattro denari, di sconficcare gli ornamenti delle camere de' gentiluomini, e questa città delle sue più ricche ed onorevoli cose spogliare, come tu hai fatto e fai tutta via per abbellire le contrade straniere ed i nemici nostri? Io di te non mi maraviglio, uomo plebeo e nemico della tua patria, ma dei magistrati di questa Città, che le comportano queste scelerità abominevoli. Questo letto, che tu vai cercando per lo tuo particolare interesse e ingordigia di denari, come che tu vada il tuo mal animo con finta pietà ricoprendo, è il letto delle mie nozze, per onor delle quali Salvi mio suocero fece tutto questo magnifico, regio apparato, il quale io riverisco per memoria di lui, e per amore di mio marito, ed il quale io intendo col proprio sangue e colla stessa vita difendere. Esci di questa casa con questi tuoi masnadieri, Giovan Battista, e va a dire a chi t'ha mandato comandando che queste cose si lievino dai luoghi loro, che io son quella, che di qua entro non voglio che muova alcuna cosa, e se essi, i quali credono a te, uomo da poco e vile, vogliono il re Francesco di Francia presentare, vadano, e sì gli mandino, spogliandone le proprie case, gli ornamenti e letti delle camere loro: e se tu sei più tanto ardito, che tu venga per ciò a questa casa, quanto rispetto si debba dai tuoi pari avere alle case de' gentiluomini, ti farò con tuo gravissimo danno conoscere.* Esempio memorevole che una donna salvasse con sì nobile fierezza quello, che i capi della città lasciavano rapire.

Ma Gio. Battista della Palla (il quale finì poi malamente la vita nelle carceri di Pisa) non potendo mandare al re di Francia quelle care gioie di casa Borgherini, pensò di commettere allo stesso Pontormo qualche opera da mandare in cambio a quel re: che fu la resurrezione di Lazzaro, tanto lodata dal Vasari

come una delle migliori cose che mai facesse Iacopo. Il quale nello stesso tempo fece alle monache dello spedale degl' Innocenti in un numero infinito di figure piccole la storia degli undici mila martiri, fatti crocifiggere in un bosco da Diocleziano, non meno dallo storico lodato di straordinaria bellezza.

Ma la strettezza dell' assedio teneva in grandissime angustie gli artefici, essendo i pensieri della città pericolante rivolti a cose più gravi; e sappiamo che Andrea del Sarto avendo terminato quel suo maraviglioso quadro, dov' è la Nostra Donna seduta in terra col putto sulle ginoccia a cavalcione, che volge la testa ad un S. Giovannino, sostenuto da S. Elisabetta, il quale eragli stato allogato da Ottaviano de' Medici, portatolo a quel signore, che non era stato compreso nella proscrizione della sua famiglia, ebbe in risposta, che lo vendesse pure per quel prezzo che trovava, avendo allora altro da pensare che ai quadri.

Un gran trionfo per altro ebbe allora l' arte della pittura per opera di Andrea del Sarto. Mentre si andava, come è noto, intorno a Firenze rovinando furiosamente le case e gli edifici, avvenne, che, essendo andata una frotta di contadini e insieme di soldati, per gettare a terra la chiesa e il convento di San Salvi, fuori di porta alla Croce, quando furono giunti nel luogo del Refettorio, dove Andrea pochi mesi avanti aveva dipinto il famoso Cenacolo (quasi continuando l' opera da lui molti anni addietro cominciata) a un tratto si arrestarono, e pieni d' insolito stupore, come cadesse loro le braccia, non vollero andare più oltre con la rovina; *cagione*, nota il Varchi, *che ancora oggi si può in quel luogo vedere, con maggior maraviglia di chi maggiormente intende, una delle più belle dipinture del mondo*. E qui ci sia lecito ripetere ciò, che in altro scritto non ci parve inutile notare: che il sopraddetto trionfo dell' arte della pittura dee senza fallo riferirsi alla natural vivezza, con la quale Andrea conduceva le sue opere. Certo in quelle barbare menti e feroci animi non poteva entrare alcuno amore per l' arte, o alcuna riverenza ai soggetti, o la più piccola stima verso l' abilità dell' artefice. La sola maraviglia di veder vivi

uomini dipinti, li vinse. E in vero bisogna confessare, che sebbene i pregi dell' inventare, del comporre, del trovar forme ed espressioni nobili e convenienti ai soggetti, che si vogliono rappresentare, sieno grandissimi e da commendare in un artefice, pur tuttavía nessuna cosa nelle opere della pittura ha tanto del miracoloso, e mostra la virtù stessa del creatore, quanto che le linee e i colori, posti sopra una superficie piana, producano lo stesso effetto di persone, che si muovono e favellano: onde, quanto più questo effetto è bene imitato, tanto è più sentita la maraviglia e il diletto dell' arte. E se il fatto del Genacolo di Andrea è de' più solenni nella storia dell' arti, non è il solo, nè il primo: dacchè ancora presso gli antichi la pittura riescì a vincere la furia di scapestrate e barbare soldatesche, cui nessuna forza ed autorità infrenava. Nè per altro Demetrio re si ritenne dal disfar Rodi, che per rispetto al famoso Gialisio di Protogene: e i soldati di Marcello, nell' appiccare il fuoco alle mura di Siracusa, vollero salva una tavola, che portarono a Roma.

La sorte, che nel tempo dell' assedio di Firenze corse Rosso fiorentino, non è da passare in silenzio. Costui molto era stato malmenato nel sacco di Roma, dove per caso si trovava, e scalzo, oppresso e mal concio andatosene poscia a Perugia, e quivi accolto e rivestito e accarezzato da Domenico di Paris Alfani, potè un poco rimettersi all' arte. Nè molto stette in quel luogo, perchè, saputo che in Borgo S. Sepolcro era giunto il vescovo Tornabuoni, anch' egli fuggito dal sacco di Roma e suo amicissimo, vi si trasferì tosto; e tra il detto Borgo e Arezzo dimorò per due anni e più, cioè tutto il tempo che durò l' assedio intorno a Firenze. E non rimase già in ozio in dette città. In Arezzo fece diverse storie a fresco nella chiesa delle Lacrime, le quali, come fu detto altrove, erano state allogate al pigrissimo Niccolò Soggi: e in Borgo fra l' altre cose dipinse una tavola della Trasfigurazione, che andò a Città di Castello, dove, sebbene con cattivo lume, tuttora si vede; e in essa si vede pure il sempre stravagante e bizzarrissimo ingegno di Rosso; avendovi figurato mori, zingari e le più

strane cose del mondo; talchè dalle figure in fuori, che sono bellissime, *il componimento,* come pure notò il Vasari, *attende ad ogni altra cosa, che all' animo di coloro che gli chiesero tale pittura.* Dallo stesso Vasari sappiamo, che in quel tempo Rosso diedesi molto a studiare la notomía, e a tal fine dissotterrò molti morti nel vescovado di Borgo, non passando giorno che non disegnasse qualche nudo di naturale.

Vennegli finalmente il capriccio di andare in Francia a trovare migliore e più splendida fortuna: e la trovò veramente presso Francesco I; il quale faceva buon viso e gratissima accoglienza a tutti gli artefici, che d'Italia si conducevano ai suoi servigi; e conosciuto il Rosso per un ingegno universale, e in tutte le azioni manieroso e gentile, datogli subito una provvisione di quattrocento scudi, e una casa in Parigi, lo fece capo generale sopra tutte le fabbriche, pitture ed ornamenti, che si facevano in Fontainebleau. Nè con altri disegni che con i suoi furono condotti i gran soffitti, e tutti quegli stucchi e cornici e festoni ed intagli e pitture e partimenti bizzarri, che resero sì ricca e vaga quella corte; e tanto piacque al voluttuoso re, che gli diede un canonicato nella Chiesa di S. Croce in Gerusalemme, il quale fruttava più di mille scudi all'anno; onde non più da povero artista, ma da signore cominciò a vivere il Rosso; tenendo buon numero di cavalli e di servitori, e facendo, come narra il Vasari, banchetti e cortesíe straordinarie a tutti i conoscenti ed amici, e massimamente ai forestieri italiani, che in quelle parti capitavano. Tra' quali per altro non fu Benvenuto Cellini, se dobbiamo prestar fede a quel che ne dice egli stesso; lamentandosi piuttosto aspramente della poca buona accoglienza avuta dal Rosso, che parve dimenticasse gli amorevoli uffici da lui praticatigli in Italia quando si trovava in basso stato. Ma il Rosso e il Cellini erano due capi ameni e stravaganti; e chi sa per quali cause l'uno non accogliesse bene l'altro. Vero è che il Cellini, non ostante la poca cortesía, con cui il ricevette il Rosso, lodò sempre con particolare ammirazione la sua virtù e la sua arte; il che è gran prova ch'ella fusse grandissima, e troppo superiore a

qualunque livore; dappoichè il Cellini era uomo, che a qualunque non fusse stato suo amico e fautore, dava addosso senza guardare, se niente era da rispettare o da commendare in esso, come fece del Primaticcio, del Bandinelli, del Vasari e di altri.

Delle pitture, che il Rosso condusse di sua mano nel detto luogo (molte delle quali descritte dal Vasari furono intorno a cose mitologiche, dove potè più acconciamente sfogare quel suo ingegno stravagante e capriccioso) non rimasero che tredici quadri de' fatti d' Alessandro Magno con allusioni alle gesta e vita di Francesco I; tra' quali primeggia per bellezza e per utilità quello, dove è figurata l' ignoranza scacciata dal re. Quando le arti cercano di gratificarsi ai principi con sì fatte moralità, non possono accusarsi di brutta adulazione; anzi hanno spesso forza di rendere a' regnatori (a' quali in fine tocca il proteggerle) meglio accetta e più cara la virtù. In dette pitture ebbe il Rosso per aiuto tre fiorentini, cioè Domenico del Barbieri, Bartolommeo Miniati e Luca Penni, fratello di quel Gian Francesco, stato discepolo di Raffaello col soprannome di Fattore. E nei lavori degli stucchi ebbe per eccellenti esecutori Gio. Battista da Bagnacavallo, figliuolo di Domenico, Francesco Caccianemici, e più di questi il Primaticcio bolognese, che divenuto piuttosto emulo che aiuto, fece in maniera, che dopo la sua morte molti de' suoi lavori fossero disfatti. Così in quel secolo le scuole artistiche d'Italia abbellivano la Francia, dove ancora niun seme di belle arti attecchiva.

La fine del Rosso, di gran lunga dissimile dalla felicità in che viveva, fu secondo quella sua natura precipitosa e strana, e secondo quel suo ingegno risoluto e stravagantissimo, che aveva mostrato nelle opere; perocchè, avendo, come conta il Vasari, per un furto accadutogli, fatto imprigionare e tormentare, come sospetto, quel suo creato fiorentino Francesco di Pellegrino, e veduto che i tormenti nol mostravano reo, n'ebbe tanto rossore e vergogna, che nel meglio dell' età, e nel colmo della fortuna, si diede con un potentissimo veleno la morte; la quale dolse agli amici e a tutti gli artefici; ma più dolse al re, che tanto si soddisfaceva de' suoi lavori.

Finito l'assedio di Firenze, e spento con esso l'ultimo respiro della libertà fiorentina, incerti e timorosi di lor sorte stavano gli uomini. Era la città tutta piena di esilii, di morti, di fughe, di confische e di vendette: e gli artefici, che sogliono partecipare così alle gioie come alle miserie pubbliche, non sapevano, se la nuova dominazione sarebbe stata loro propizia o crudele. Lo stesso Michelangelo fu cerco per esser condotto in prigione; e dovette stare parecchi giorni nascosto in casa di un suo grande amico, o, come altri vogliono, dentro il campanile di San Niccolò oltr' Arno. Nel medesimo anno, avendo molto patito nell' assedio e nelle amarezze domestiche, morì Andrea del Sarto, senza che alcuno lo assistesse nella sua malattía, lo aiutasse mancante, chiudesse i suoi occhi. Il sospetto ch' egli fosse tocco di quella peste, che per giunta de' mali avevano portata in Firenze i così detti Lanzi, allontanò per prima la sleale e perfida moglie, e con essa tutti gli altri parenti e amici. Quasi nessuno onore fu reso al suo corpo; che gli uomini dello Scalzo, per essere uno della compagnía, seppellirono nella chiesa de' Servi oscuramente. E sarebbe rimasto senza una memoria, che mostrasse il suo sepolcro, se Domenico Conti, al quale Andrea aveva lasciato, come ad un suo affezionato discepolo, tutti i disegni e le altre cose dell' arte, vergognandosi del benefizio ricevuto, non gli avesse fatto un monumento di marmo, dove il dottissimo Pier Vettori, allora giovane, scrisse l' epitaffio. Ma la fortuna crudele mostrò invidia anche di quest' onore renduto alla infelice sua virtù; perocchè dopo non molto tempo, narra il Vasari, alcuni cittadini operai della detta chiesa, sdegnandosi che quel monumento fusse messo senza loro licenza, fecero sì che fusse tolto; quasi le tante opere da lui lasciate, e le penne degli scrittori non bastassero per attestare i suoi meriti, e la loro arrogante e vilissima ignoranza. Ben mostrerebbero i posteri, dopo trecentotredici anni, di espiare la ingiuriosa ingratitudine de' loro antenati verso il grande artista, se il suo sepolcro crescessero di onorata magnificenza. Perocchè si stimeranno frutto di adulazione e di privata amicizia, piuttostochè sincera e libera protestazione d'a-

nimo riverente, gli onori che rendiamo alla virtù di quelli, che ci muoiono oggi, se non ci cale di onorare quella, assai maggiore de' passati.

Fu Andrea quanto grande e raro d'ingegno, altrettanto piccolo ed ordinario di corpo. E chi guarda il suo ritratto, ch' egli innanzi di morire fece di sè stesso sopra un tegolo, che si conserva nella nostra R. Gallería, troverà nelle forme e nella fisonomía l'espressione di quella sua natura bonaria. Nella quale non vedi alcun lampo della maestà di Lionardo; della fierezza di Michelangelo e della divinità di Raffaello. Il diresti quasi goffo e rozzo; e come ti guarderesti di accusar di rozzezza e di goffaggine la sua arte, pure non sapresti, guardando le sue opere, non avvederti, che nella scelta dei sembianti e delle attitudini non seppe del tutto nascondersi: perocchè, sebbene l'ingegno abbia potenza sua propria, e fuori di noi stessi e de' mortali lacci esca e s' innalzi, pure non è, che dalle varie complessioni e forme de' nostri corpi non riceva diverso eccitamento ad innalzarsi, e non ne porti seco qualche impronta.

Se la natura volle mai alcuno far nascere pittore, Andrea del Sarto fu desso: e tantò più è da ammirare il suo ingegno, in quanto che alla sua grandezza non fu ostacolo la piccolezza dell'animo. La quale in lui nasceva da eccessiva bontà di cuore, e non da cecità di mente; sapendo conoscere i suoi meriti e i torti che riceveva; ma non aveva cuore di difendergli e vendicargli; e per non voler dispiacere ad alcuno, procacciava a sè stesso infiniti dispiaceri e molestie, che di cinquantadue anni spensero la sua vita. Nè devi dolerti, o anima benedetta, di essere stato rapito sì tosto, e prima che la natura non suole concedere al corso naturale; perciocchè alla tua gloria non pur bastarono, ma soprabbondarono gli anni. E dirò con Tacito, parlando del suo Agricola (che non molto dissimili erano i tempi) gran conforto dell'affrettata morte fu ad Andrea lo sfuggire quel brutto e disonesto regno del duca Alessandro, che, come aveva spento ogni libertà, così voleva spiantare la stessa virtù. Non vide Andrea le atroci insidie poste a Miche-

langelo, cui rendevano odioso al vile tiranno l'opera da lui prestata in difensione della patria, e il magnanimo rifiuto di dar suo consiglio alla fabbricazione di quella fortezza, che, rivolta contro Fiorenza, doveva essere il maggior baluardo della medicea tirannide. E il grand' uomo avrebbe soggiaciuto alla vendetta del duca, se non era il rispetto del papa; il quale, non meno vendicativo, ma più savio del figliuolo, passata che gli ebbe la prima furia, e ricordatosi della virtù del Buonarroti, nota a tutto il mondo, aveva ordinato, che non fosse in alcun modo offeso, e rendutegli anzi le solite provvisioni, potesse attendere all'opera di S. Lorenzo. Fu allora che mise mano alle statue, che dovevano andare ne' sepolcri di Giuliano e di Lorenzo. Le quali non appena abbozzate, risvegliarono tanta maraviglia, che piuttosto a miracolo d'arte, che a lavoro d'ingegno umano si riferivano. E certo del maravigliarsi avevano ragione: chè pareva l'artista volesse sfidare il Creatore, facendo che il marmo a lui obbedisse meglio, che agli altri non obbediva la creta. Non così per altro avevano ragione d'imitarlo, dacchè il Buonarroti erasi condotto a far servire l'arte a quella ambizione gagliardissima di mostrare la maggiore scienza anatomica, e di sfoggiare in quelle bellezze ideali, cavate dal torso dell'antico Ercole. Il che, non meno che nelle statue de' sepolcri medicei, apparve nel celebre Cristo risorto, che si vede nella chiesa della Minerva in Roma. Ma nelle arti accade, come in ogni altra cosa: ognuno vuol provarsi di partecipare a quella gloria, che più straordinariamente si ammira.

Era egli sempre dietro ai detti lavori della cappella medicea, quando fu da papa Clemente richiamato a Roma: dove ebbe infiniti travagli per la cominciata sepoltura di papa Giulio; conciossiachè la casa della Rovere domandasse vivamente il compimento di quell'opera, sapendo che Michelangelo aveva per tale effetto ricevuti da Giulio II. sedici mila scudi. Nè in Michelangelo, sì tenero dell'onor suo, era minore la volontà, che negli agenti del duca di Urbino il desiderio di veder compiuto l'ambito sepolcro; ma era sempre impedito dal novello pontefice, che voleva adoperarlo in onor suo, e della sua fami-

glia. Ultimamente ridotta la differenza tra il duca e il papa, s' accordarono che il primo fusse contento di avere una sepoltura d' una facciata, e di mettervi sei statue di sua mano, e il secondo potesse servirsi del Buonarroti in Firenze, quattro mesi dell' anno. Ma grave era a Michelangelo il tornare a Firenze, dove regnava Alessandro, e di assai male gambe vi andò: non parendogli vero, dopo i quattro mesi, di ricondursi a Roma, per seguitare la sepoltura di Giulio II. Dalla quale fu nuovamente, e con grande suo fastidio e rammarico distolto; giacchè il papa, non rispettando il contratto col duca d' Urbino, voleva tutto per sè Michelangelo; e come accade fra un piccolo e un gran potentato, il duca cedette al Papa. Il quale allora pensò di occupare il Buonarroti nella pittura delle pareti della Cappella Sistina: ritraendo in una il giudizio finale, e nell' altra la caduta di Lucifero, acciò in tali soggetti facesse le ultime prove dell' ardito e straordinario suo ingegno. Ma nel tempo che Michelangelo dava ordine ai disegni e cartoni di detta opera (per la quale secondo il Vasari molti anni innanzi aveva fatto degli schizzi, il che probabilmente non doveva essere ignoto al papa) successe la morte di Clemente; onde, non meno della sagrestía di S. Lorenzo, il lavoro della Sistina non andò per allora innanzi; perocchè Michelangelo, stimolato sempre dal desiderio di mostrarsi onorato uomo cogli agenti del duca d' Urbino, tornò alla sepoltura del papa Giulio: come che poi non fusse per essa manco impedito dal successore di Clemente. Si direbbe che i papi, stati dopo Giulio II, gl' invidiassero l' onore di sì splendida sepoltura.

L' ordine dei tempi ci condurrebbe ora a dire di quelle scuole, che in diverse città d' Italia risorsero per opera dei discepoli di Raffaello. Ma poichè nel discorrere le dette Città, ci accadrà spesso di notare gli splendidi servigi, che l'arte in Italia rese alla potenza ogni dì più smisurata di Carlo V, non sarà inutile, che ne facciamo breve storia dalla sua origine fino al maggiore accrescimento. Dopo la morte del re Cattolico, avvenuta l' anno 1516, Carlo suo nipote, e arciduca d' Austria, fu chiamato a succedergli; e a un tratto divenne padrone di tutta

la Spagna, e delle Indie, delle Fiandre e delle due Sicilie. Sì vasta dominazione avrebbe potuto saziare il più cupido re, se Carlo non avesse sortito dalla natura un animo insaziabile. Onde, morto tre anni dopo Massimiliano imperatore, sollevò le smisurate brame per ingoiare cogli altri regni l' imperio di Germania: non isconfortandolo di avere un grosso competitore, qual era Francesco I re di Francia, che allo stesso acquisto con avidità non minore agognava. Veramente qualunque dei due aspiranti avesse avuto l' imperio, sarebbe stato con danno e pericolo di tutti gli altri principi: i quali, e segnatamente il papa, non lasciarono perciò di frapporre difficoltà dall' una e l' altra parte, perchè la fatale impresa non si compisse. Ma la destrezza ardimentosa di Carlo vinse la concorrenza del re di Francia, e la gelosía degli altri principi, e col voto degli elettori, la cui libertà egli mostrò di proteggere e sostenere con l' armi, fu eletto imperatore, facendosi chiamare Carlo V. Se tra' potenti è più naturale l' odiarsi e invidiarsi, certo smisurato, come la loro cupidigia, doveva essere l' odio e la invidia fra il nuovo imperatore e il re di Francia. A istigare e infiammare la loro nimicizia s' aggiunse la instabile e capricciosa ambizione de' pontefici Leone e Clemente, mostrandosi essi ora più all' uno, ed ora più all' altro inclinati, secondochè era in loro corte stimato più utile. Le guerre per tanto con orrendo strazio d' Italia, che n' era il campo, ricominciarono fino alla famosa giornata di Pavía, e alla non men famosa prigionía di Francesco I; per la quale la potenza di Carlo crebbe tanto, che pareva non pur l' Italia e l' Europa, ma il mondo tutto dovesse tranghiottire; e certo ne ingoiò una gran parte; e con più fame questa Italia, sì cara preda ai principi d' oltremonte.

Già Carlo vi aveva posto un piede col possesso dei reami di Sicilia; posevi l' altro con l' occupazione di Milano; e perchè ne divenisse più assoluto arbitro, accadde la prigionía di papa Clemente dopo quel fierissimo sacco della città di Roma. Perocchè, come a Francesco I la propria liberazione costò il cedere all' avido imperatore qualunque ragione egli avesse potuto avere sul regno di Napoli, sul ducato milanese, e sulle provin-

cie fiamminghe, così la liberazione del Pontefice lo assicurò di venire in Italia a prendere la corona imperiale, e ricevere, secondo le antiche usanze, la investitura del regno di Napoli. Nè la vergogna di que' trattati ebbe qui termine: imperocchè il re di Francia per avere condizioni manco gravi dall' imperatore, e per non perdere il ducato di Borgogna, il territorio Auxerre, il Maconnese, il territorio e la città di Bar sulla Senna, la viscontea d' Auxonne, e il territorio di S. Lorenzo, offriva all'arbitrio di Cesare tutte le provincie d' Italia, che come alleate di Francia erano sotto la sua protezione; e Cesare accettava l' offerta, che gli era assai più cara e vantaggiosa che di pigliarsi quegli sterili e rozzi principati. Ecco pertanto i reami delle due Sicilie; le repubbliche di Venezia, di Genova e di Firenze; gli stati di Milano, di Mantova, di Ferrara e di Modena, abbandonati alla imperiale vendetta: che allora non riscoppiò, ritenuta principalmente dalle guerre, che il molestavano in Unghería; e parve anzi che Cesare, amando più la quiete d' una lunga tirannide, che il momentaneo sfogo d' una perigliosa vendetta, volesse con liberalità regia affezionarsi gl' italiani popoli. Deliberato pertanto di visitare la gloriosa e infelice terra, chiamò Andrea Doria a Barcellona, perchè l' Italia lo salutasse per prima sulle galee di quel grand' uomo. Tutti in fatti gli mandarono ambasciatori imploranti la umanità e protezione cesarea; nè fu alcuno dall' una all' altra banda d' Italia, che non fosse trattato meglio che non dovesse aspettarsi, eccetto i Fiorentini; contro la cui repubblica, che fu la prima a offrirsi alla sua divozione, la imperial maestà incrudelì vilmente: non per volontà propria, ma per non dispiacere in que' momenti a papa Clemente, che non aveva pace, se non vedeva la sua patria in servitù.

Intanto tutti gli stati d' Italia, venuti nella dipendenza di Carlo, facevano feste e tripudii per tanta felicità, pensando forse, che chi avrebbe potuto usare un' insolente vittoria, si mostrasse moderato vincitore: più beati stimandosi quelli, che potessero godere della cesarea presenza. Il marchese di Mantova, volendo riceverlo colla maggior magnificenza possibile,

ordinava a Giulio romano molti bellissimi apparati d'archi, prospettive per commedie, capricciose mascherate, e stravaganti abiti per giostre, feste e torneamenti, che fecero stupire l'imperatore. Nè con minor pompa gli altri paesi s'apparecchiavano a riceverlo. Ma il luogo, dove le arti dovevano allora concorrere per solenneggiare le glorie di Carlo, era Bologna. Questa città era stata scelta per il suo doppio incoronamento, invece di Milano e di Roma: alle quali non volle per allora mostrarsi, sapendo essere in esse troppo recenti le vestigie delle imperiali crudeltà. Nè Clemente VII, già ligio di Cesare, sdegnò di condursi a Bologna per compiere quella ceremonia. Tanto erano mutati i tempi rispetto alla corte romana. Il Vasari, che allora giovanetto vi andò, e si mise anch'egli a lavorare qualcosa nelle tante pitture, che dovevano servire d'ornamento ai varii archi trionfali, rammenta quello che fece alla porta del palazzo Amico Aspertini. Se non che più degli altri dovette riuscir lieta a Carlo V la conoscenza, ch'egli fece in quel luogo di Tiziano; il quale vi fu chiamato dal cardinale Ippolito de' Medici, perchè tutto armato ritraesse dal vivo l'imperatore. E tanto piacque l'opera a sua Maestà, che non seppe più levarsi dalla mente il gran dipintore: dal quale altre più fiate volle essere ritratto, sì alla fine, come a suo luogo sarà detto, il volle alla sua corte.

Non meno del ritratto dipinto da Tiziano, piacque all'imperatore quello improntato di cera da Alfonso Lombardi ferrarese: cioè di quella famiglia di Lombardi, che, come fu detto, si stabilì in Ferrara dopo la metà del secolo quintodecimo. Costui salì in grande riputazione nei lavori di terra, di cera e di stucco: e fu certo un modellatore da competere col Begarelli di Modena. Lo loda particolarmente il Vasari per il primo, che introducesse il buon modo di fare ritratti di medaglie: e della prontezza, con cui gli eseguì sulla cera, fu sommamente ammirato, come per l'appunto nell'occasione di Carlo V: giacchè nel tempo che l'imperatore era da Tiziano ritratto, postosi Alfonso dietro alle spalle del pittore, lo ritrasse ancor egli al vivo senza che alcuno se ne

avvedesse: e quando poi la sua opera presentò a Cesare, fece non solo stupir lui, ma più ancora Tiziano: che non si poteva mai immaginare, che il Lombardi così presto, e così bene compisse quel lavoro. E si dovette poi non meno rammaricare, che maravigliare, allorchè, mandando sua Maestà a donargli mille scudi, gli commise che ne desse la metà ad Alfonso. Il quale per commissione dell' istesso imperatore condusse in marmo il ritratto con tanta diligenza e finezza, che fu giudicata cosa rarissima. Nè è da recare stupore: conciossiachè Alfonso, oltre alla gloria acquistata colle opere di terra, di cera e di stucco, cercò eziandío quella, che viene dal lavorar di marmo: e più cose fece in Bologna, che davvero gli diedero fama e onore: e assai più ne avrebbe fatte, se i diletti d' una vita molle, lasciva e vana non l' avessero distolto dall' arte.

Ma tornando a Carlo V, quale e quanto piacere pigliasse delle arti questo principe tedesco, re in Ispagna, non sapremmo dire; dacchè il mostrarsene vago poteva essere effetto di quella solita ostentazione di civil munificenza, che fanno tutti i principi, e segnatamente quelli che hanno bisogno, per la loro origine, di purgarsi dalla opinione di barbari. E che altro se non lo splendor delle arti mancava alla potenza di Carlo V, a cui la incoronazione in Bologna aveva posto il suggello? Che si sarebbe detto, s'egli nel centro d'Italia, domicilio delle arti belle, e nel colmo della sua gloria, non avesse mostrato generosa e amorevole liberalità verso gli artisti, co' quali sì generoso e liberale e amorevole era il suo rivale Francesco I? La città di Siena, che da più lungo tempo era devota al suo nome, aspettandosi ch' egli sarebbe andato a visitarla, come aveva fatto a Mantova, fra l'altre cose, che magnifiche e grandissime ordinò per riceverlo, fece fare a Domenico Beccafumi quel maraviglioso cavallo di carta pesta con la statua dell' imperatore, che posto sopra un castel di legname con le rote, dovesse andare ad incontrarlo alla porta, ed accompagnarlo insino al palazzo. Ma Carlo non andò altrimenti, per non sentire forse sì dappresso il rimbombo delle sue armi, che

iniquamente combattevano Firenze, e lo sterminio di quell' inclita città, che non l' aveva offeso, e le grida disperate de' cittadini, che il suo nome maledicevano. Partitosi finalmente d'Italia con la certezza di averne assicurata la perpetua servitù, e tornato in Germania per conculcare le nuove eresie, che ivi più che in ogni altra parte romoreggiavano, le arti fiamminghe non furono manco pronte delle italiche nel festeggiarlo: ed egli non si mostrò men lieto di chiamare a sè i migliori artefici, accarezzargli, e perfino condurli negli assedii per avere de' pennelli, che le sue espugnazioni e vittorie ritraessero.

Dopo la vittoria tanto celebrata di Tunisi, rividero l' Imperatore i popoli d' Italia. Napoli l' accolse per prima: dove non mancarono voglia e potere di onorarlo. Gli storici di quel paese descrivono i lavori, che furono fatti nella occasione di quelle feste, e segnatamente l' arco trionfale fuori di porta Capuana con varie pitture e statue esprimenti le vittorie di Cesare: che può essere tenuto come un esempio di ultima magnificenza. Noi non istaremo qui a ripetere la minuta descrizione; bastandoci di notare, che in detta solennità fecero straordinariamente ammirare il loro ingegno i due insigni artefici napoletani Merliano da Nola e Girolamo Santa Croce. Il primo di essi aveva studiato nella scuola di Agnolo Aniello Fiore, che sul cadere del secolo decimoquinto era in Napoli fra i più celebri maestri di architettura e di scultura. Andò quindi a Roma, trattovi dalla fama di Michelangelo: e quantunque non gli fosse dato di entrare nella scuola di quel mirabile uomo, tuttavia non gli mancò l' animo di studiarlo nelle sue opere, e di seguitarlo negli ardiri dell' arte. Ciò fu cagione, che altresì nel Nola si vedesse qualche traccia di quella imitazione, che fu principio di rovina nell' arte; ma non così, che possa dirsi falso ed esagerato artista: e vuolsene in gran parte dar merito a questo: che tornato Merliano a Napoli, e chiamato a scolpire e ad architettare il maggiore altare della chiesa di Monte Oliveto, fu talmente preso della bellezza delle opere, che nella cappella del duca di Amalfi, nello stesso tempio, vi aveva lasciato il fiorentino Antonio Rossellino, che s' invogliò non solo di segui-

tare quella purissima e natural maniera, ma eziandío di emularla; e in tal guisa distrusse, o rese del tutto infruttiferi quei mali germi di corruzione, che avesse potuto contrarre in Roma. E certamente nel detto lavoro mostrò il miglior gusto nell'inventare, e la più dolce finezza e diligenza nell'eseguire. Molte altre opere di questo artista adornarono le chiese, le piazze, e palazzi di Napoli, le quali non prenderemo noi a noverar tutte: e solamente rammenteremo i tre monumenti eretti ai fratelli Sanseverino, avvelenati dalla moglie di Girolamo loro zio, per usurpare le loro facoltà, e la sepoltura fatta a don Pietro di Toledo in S. Giacomo degli Spagnuoli, che è da reputare la più bella opera, che in questo genere facesse Merliano: comecchè dal lato della eleganza, e della naturale e fine esecuzione non ceda a quella il piccolo monumento in S. Chiara per Antonio Gandino, pur di mano del Nolano. Il quale ebbe altresì in quella città nome di valoroso architetto: e col suo disegno furono fabbricate le chiese di S. Giorgio de' Genovesi, e di San Giacomo degli Spagnuoli. Il Castello Capuano fu per opera di Merliano ridotto ad uso di tribunale con que' gran saloni, che pur erano angusti alla venale folla dei piatori. Riescirono grandiosi e ben intesi edifizi i palazzi del principe di S. Severo, e del duca della Torre, e in fine l'allargamento della gran via (chiamata di Toledo dalla patria del vicerè don Pietro) fu affidato alla cura di Merliano, che non ebbe altro competitore in Napoli che il Santa Croce. Col quale più d'una volta lavorò a concorrenza, non solo per le cose fatte in onore di Carlo V, ma ancora per quel che fecero nella Chiesa di S. Maria delle Grazie, e in Monte Oliveto: dove di mano di Girolamo si vede ancora una Nostra Donna, quanto il vivo, tutta tonda, che il Vasari chiama *bellissima figura;* perchè l'artista, avendo messo *infinita diligenza nel fare i panni, le mani, e spiccare con traforamenti il marmo,* la condusse a tanta perfezione, *che fu opinione, ch' egli avesse passato tutti coloro che in Napoli avevano adoperato al suo tempo ferri per lavorare di marmo; la qual Madonna pose in mezzo a un S. Giovanni e a un S. Pietro, figure molto bene intese, e con bella ma-*

niera lavorate e finite, come sono anco alcuni fanciulli, che sono sopra queste collocati. Aggiunge lo storico aretino, che il Santa Croce fece oltre a ciò, per gli stessi monaci di Monte Oliveto, *alcune statue grandi di tutto rilievo bellissime.* Lo scarpello del Santa Croce non fu manco di quello del Nolano, copioso di lavori; quantunque l' uno vivesse tanto meno dell' altro, essendo Merliano morto ottagenario, e Girolamo d'anni trentacinque. E tutta via in quei pochi anni fece in Napoli quello, che avrebbe fatto, se fosse più lungamente vissuto.

Ma seguitando a dire degli onori renduti a Carlo V, nulla fu risparmiato a mostrare la splendida servitù delle arti italiane. Le quali ancor più splendidamente dovevano servirlo in Roma. E poichè in quella occasione spiccò il grande ingegno di Antonio da S. Gallo, vuolsi di lui raccontare brevemente i principii. Nato d' un bottaio di Mugello, attese nella sua fanciullezza all' arte del legnaiuolo; poi tratto in Roma dalla fama dei suoi zii materni Giuliano ed Antonio da S. Gallo, si mise sotto di loro a studiare l' architettura: onde anch'egli contrasse il cognome di San Gallo. Studiò pure Antonio sotto Bramante; il quale, essendo vecchio e impedito dal parletico, se ne servì di aiuto in diverse fabbriche, e particolarmente nel corridore che andava a' fossi di Castel S. Angelo. Ma la chiesa della Madonna di Loreto vicino alla Colonna Traiana, il palazzetto di Marchionne Badassini accanto a S. Agostino, poi acquistato dai Conti Palma, e l' antico palazzo dei duchi Caracciolo Santobuono, sulle cui rovine fu edificato il palazzo Braschi, non ostante alcuni difetti d' arte, fecero in guisa crescere la riputazione del San Gallo, che fu fatto architetto di San Pietro in compagnia di Raffael d' Urbino, e in luogo di Giuliano suo zio, partitosi di Roma, per quel suo mal di pietra, com' è stato detto. Venuto a papa Leone il pensiero di fortificar Civitavecchia, fra' molti disegni, che per quell' opera furono presentati, quello di Antonio fu scelto, senza che per altro andasse in esecuzione, ma servì a dargli maggior credito. Anche dallo stesso papa fu adoperato a rinforzare le logge vaticane, che per esservi stati lasciati molti vani da Raffaello, minacciavano

rovina. E la virtù pure di Antonio trovò modo di tener salda nel fiume la chiesa di San Giovanni de' Fiorentini, non riuscito a Iacopo Sansovino, che fu il primo fondatore. Similmente ristorò la rocca di Monte Fiascone, or demolita: e nell' isola maggiore del lago di Bolsena fece con bell' ordine due tempietti, *uno de' quali,* dice il Vasari, *era condotto di fuori a otto facce e dentro tondo, e l' altro era di fuori quadro, e dentro a otto facce, e nelle facce de' cantoni erano quattro nicchie, una per ciascuno. I quali due tempietti* (conchiude lo storico) *fecero testimonianza quanto sapesse Antonio usare la varietà ne' termini dell' architettura.* Nè per verità attestarono meno il valore di questo architetto la chiesa di Monferrato da lui eretta: la facciata del Banco di Santo Spirito: e il ristoramento della chiesa di S. Giacomo degli Spagnuoli.

Morto Leone, Antonio insieme cogli altri artefici, che erano in Roma, si fermò dall' operare; dacchè il nordico successore abborrendo, come è stato detto, da ogni splendore di civiltà, avrebbe piuttosto distrutto l'opere fatte, che promoverne delle nuove. Ma nella elezione di papa Clemente, fu tosto il Sangallo rimesso in opera, e per prima cosa rifece il cortile in palazzo Vaticano dinanzi alle logge, dando ad esso più bella forma e più comoda: che fu poi in tutto alterata da papa Giulio III, che levò le colonne, che vi erano di granito, per ornarne la sua vigna. Diede l' ultimo termine in oltre alla gran fabbrica delle logge, che per la morte di Leone non s' era finita, e per la poca cura d' Adriano non s' era continuata; e il palazzo Vaticano accrebbe di molte stanze e comodità. Notano i maestri dell' arte, che il principal merito del Sangallo fu nella solidità: onde *le sue fabbriche mai non mostrarono un pelo, nè fu mai fra i moderni altro architetto più sicuro nè più accorto in congiungere mura.* Non dee per ciò recar maraviglia, se fosse egli chiamato ogni volta che bisognava riparare o rinforzare qualche edifizio, che avesse minacciato rovina: come fu per la chiesa della Madonna in Loreto; la quale era in pericolo in molti luoghi, per essere stato il fondamento debole, e poco a dentro. Mandatovi da papa Clemente il Sangallo,

tutta la rinfondò, e ringrossando le mura ed i pilastri fuori e dentro, la fece gagliarda da poter reggere ogni peso. Ed oltre a ciò l' abbellì nelle proporzioni del tutto e delle parti: sì che meritò più, che se di pianta l' avesse condotta; essendo cosa assai più difficile il regolare o restaurare le cose cominciate da altri, e mal condotte o dall' artefice o dai casi della fortuna, che di far bene un' opera levata dai fondamenti, la quale si può alzare, abbassare, e condurre a quella perfezione, che si vuole.

Dopo il sacco di Roma, trovandosi papa Clemente in Orvieto, dove s' era rifuggito, e patendovi la sua corte grandissimo disagio d' acqua, fu ricorso al Sangallo; il quale andato in quella città, vi murò un pozzo tutto di pietra, della larghezza di venticinque braccia, con due scale a chiocciola intagliate nel tufo l' una sopra l'altra, secondo che il pozzo girava nel fondo: pel quale (così è descritto dal Vasari) *si scende per le dette due scale a lumaca in tal maniera, che le bestie, che vanno per l'acqua, entrano per una porta, e calano per una delle due scale, ed arrivate in sul ponte, dove si carica l' acqua, senza tornare in dietro passano all' altro ramo della lumaca, che gira sopra quella della scesa, e per un' altra porta diversa, e contraria alla prima, riescono fuori del pozzo. La qual opera, che fu cosa ingegnosa, comoda e di maravigliosa bellezza, fu condotta quasi a fine innanzi che Clemente morisse: e perchè restava solo a farsi la bocca di esso pozzo, la fece finire papa Paolo III, ma non come aveva ordinato Clemente col consiglio d'Antonio, che fu molto per così bell' opera commendato. E certo* (conchiude lo storico) *gli antichi non fecero mai edifizio pari a questo nè d' industria, nè di artifizio, essendo in quello così fatto il tondo del mezzo, che infino al fondo dà lume per alcune finestre alle due scale sapraddette.* Il Bottari nota, che un somigliante pozzo fu fatto nel palazzo di Chambort, luogo di delizie del re di Francia; e il Milizia afferma, esservene uno altresì somigliante nella città di Torino.

Ma era mirabile la operosità del Sangallo. Aveva egli alle mani nel medesimo tempo cinque opere d' importanza, e a tutte,

benchè fossero in diversi luoghi, e lontane l' una dall' altra, suppliva; voglio dire le tre già riferite, cioè la chiesa di Loreto, il palazzo apostolico, e il pozzo d' Orvieto, e l' altre due, la fortezza d' Ancona, e quella di Firenze tra la porta al Prato e San Gallo; la quale, ordinata da papa Clemente per fortificare la tirannide del figliuolo Alessandro, ricusò Michelangelo di fare con quel magnanimo disegno, celebrato dalle istorie. Ma il Sangallo, che non aveva i generosi spiriti del Buonarroti, e voleva godere i vantaggi della fortuna, accettò l' odiosa commissione, e oltre all' essere stata l' opera condotta prestissimo al termine, apparve in quel tempo inespugnabile.

Dovendo dunque celebrarsi con feste, apparati, e trionfi la venuta in Roma di Carlo V, fu affidata ogni cura ad Antonio, che con le prove d' un grandissimo ingegno aveva dato quelle d' una operosa sollecitudine. Il Vasari descrive come cosa, di cui non s' era mai veduta nè la più superba, nè la più proporzionata, l' arco al palazzo di San Marco: e aggiunge lo storico, che *se in cotale opera fusse stata la superbia e la spesa dei marmi, come vi fu studio, artifizio, e diligenza nell' ordine e nel condurla, si sarebbe potuto meritamente, per le statue e storie dipinte, fra le sette moli del mondo annoverare.*

Quali splendidezze usassero i fiorentini nella venuta di Carlo, chi potrebbe riferire? Ben duole, che fussero costretti ad onorare la presenza di chi gli aveva messi fra gli artigli della più sozza tirannide, e in quella gli aveva altresì confermati, soddisfacendo alle disonestà, crudeltà e abominevoli scelleratezze d'un vilissimo bastardo, anzichè ai prieghi, lamenti e generosi desiderii di tanti nobili ed onorati cittadini, che nell' esilio richiedevano a Cesare la promessa restituzione della patria libertà. Il regno breve ed atroce del duca Alessandro è la prima dimostrazione dello scadimento delle arti in Firenze. Parve che così gl' ingegni, come i cuori, provassero gli effetti della tirannide; o almeno la tirannide degl' ingegni principiò ad appaiarsi con quella degli uomini. L' amore del principe verso gli artefici era più funesto dell' odio; perchè, prostrando l' animo loro, spegneva qualunque sentimento buono e naturale.

Considerando l' opera, ch' essi diedero all' arte in quel tempo, fu d'ordinario rivolta a festeggiare le principesche usurpazioni; e nelle mascherate, giostre, commedie, abbigliamenti, trionfi e rappresentanze d' ogni sorte, i pennelli e gli scarpelli ebbero il più vasto e splendido campo. Tali erano il Vasari, il Bronzino, il Salviati, il Doceno, Daniele da Volterra, ed altri, dei quali più innanzi, e partitamente ci accadrà ragionare. Qui solamente noteremo, ch' essi, e segnatamente il Vasari, a cui fu data la direzione di tutti lavori, gran parte ebbero in quelle feste e sontuosi apparati: nel cui splendore sperava Alessandro di nascondere la vergogna de' suoi delitti.

La venuta di Carlo imperadore fu grande occasione. Il Varchi fa una particolare descrizione degli archi trionfali, che in diversi luoghi della città furono eretti; e il Vasari ci ha lasciato memoria degli artefici, che ne fecero i disegni, e gli abbellirono con varii ornamenti di scultura e di pittura. Ammiratissimo fu l'arco di Ridolfo Ghirlandaio al canto della Cocollia, e torna ancor qui più fortemente a piangerci il cuore, che per le scene e apparati di feste si ritraesse Ridolfo dalla pittura delle storie, che tanta gloria gli avevano acquistata. Non men grande occasione di splendori furono le nozze del duca con Margherita d' Austria. Non si poteva meglio festeggiare quella coppia di bastardi. Nè alcuno fra gli artisti si fece ammirare più di Aristotele da San Gallo, che più lungamente d' ogni altro fece in Roma studio di prospettiva. La sua scena in via S. Gallo fu, per testimonianza del Vasari, giudicata la più bella che sino allora si vedesse. Così mentre i vecchi artisti finivano col prostituir l'arte alla più odiosa tirannide, i giovani sorgevano in tale prostituzione, e il loro ingegno formavano fra le ultime crudeltà de' principi e le ultime viltà de' popoli. Ma essi non fuggirono il biasimo di tempi, che non impediscono il parlar liberamente: come fece non piccola esperienza Benvenuto Cellini: per quanto con le sue gustosissime facezie nascondesse il rossore, che dovette provare in Roma, quando, saputasi la uccisione del duca, i partigiani della estinta libertà concorrevano con motti amari a rinfacciargli la servitù, che egli aveva con Alessandro: e ri-

spondeva loro, come per iscusarsi: *Io sono un povero orefice, il quale servo chi mi paga, e voi mi fate le baie come se io fussi un capo di parte, ma io dico bene a coteste tante risa isciocche, che voi mi fate, innanzi che e' passi duo o tre giorni al più lungo, voi avrete un altro duca forse molto peggiore di questo passato.* La profezía di Benvenuto s' avverò: ma indegnamente scusavasi col dire, ch' ei serviva chi lo pagava; quasi le arti, che vogliono titolo di liberali, dovessero stimarsi al pari delle meccaniche e manuali, chiamate giustamente servili, perchè servono per sola mercede. Ma fra le brutte verità, di cui ci sono specchio le storie, è pur troppo questa, che, come il magistero degli artefici è il più sottoposto a' capricci della fortuna, così è il più inclinato a macchiarsi di servaggio. Nè di artisti insozzatisi a effigiare uomini potenti e famosi per grandi scelleratezze e crudeltà son mancati ancora a' dì nostri, rinnovando essi pure la scusa più vile, dell' opera, che l' arte è fatta per servire chiunque ne la richiede per prezzo.

Come l' arte risurse in diverse città d' Italia per opera dei discepoli di Raffaello, ora diremo, cominciando da Mantova: dove a Francesco Gonzaga era succeduto nel regno il figliuolo di Federigo: principe sommamente vago di grandeggiare non meno in casa con le arti, che fuori con le armi. E la sua città mostrava piuttosto squallore di barbarie, che bellezza e magnificenza regia; onde scrisse a Roma al suo ambasciatore Baldassarre Castiglione, perchè da quella città, sì ricca e famosa di artefici, procacciasse di mandargli un architetto per servirsene ne' bisogni del suo palagio e della città; mostrandosi più d' ogni altro desiderosissimo di avere il Pippi, ch' egli conosceva. E il Castiglione tanto fece con prieghi e promesse, che riuscì a condur seco Giulio a Mantova; dove, presentatosi al Marchese, non è a dire le accoglienze amorevoli e le carezze che da quello ricevette; e subito con onorevole provvisione messo in grandi opere così di architettura come di pittura, diede infiniti disegni di case, cappelle, giardini e facciate: e la città, di fangosa e a certi tempi bruttata di acque e quasi inabitabile ch' ella era, ridusse in maniera, che non pur fusse abi-

tabile; non pur dal Po non dovesse più temere inondamenti e ruine, ma colle prime d'Italia per bellezza e magnificenza, potesse stare. Nè a torto per ciò fu detto e riconosciuto un nuovo fondatore di Mantova. Ma fra le opere di Giulio in detta città nessuna è famosa quanto il palazzo del T. Il quale di basso principio si fece quell' immensa fabbrica; non d' altro avendo richiesto il Marchese Gonzaga che di accomodare, senza guastar la muraglia vecchia, un poco di luogo da potervisi ridurre a diporto; ma Giulio, levata la pianta di quel sito, condusse l' opera con tanta vaghezza di proporzione, con sì nuova e capricciosa maniera d' ornati, e con tal giudiziosa comodità di spartimenti e di ricetti e fregiature, che il Marchese di far tutto il gran palazzo si risolvette. E avendogli presentato un bellissimo modello, piacque tanto a quel signore, che, disposta buona provvisione di denari, e fatti venire molti maestri, fu con brevità e diligenza maravigliosa eseguito. Ne abbiamo leggiadrissima descrizione in Giorgio Vasari, il quale ci conduce quasi per mano in questo vasto edifizio, e le diverse spartizioni di camere, e il vario lavorío di stucchi, e la speciosa bizzarría degli ornamenti, oltre alle molte e grandeggianti pitture, ci mostra vagamente. Vuole in special modo che fermiamo l' occhio sopra la storia infelicissima di Psiche, massime allorquando alla presenza degli Dei è disposata dal maligno Cupido, e poi dal geloso furore di Venere è perseguitata, avvertendo: *non è possibile veder cosa fatta con più grazia e disegno,* e via discorrendo sul resto di quegli amori sfortunati, ci mena a rimirare il temerario volo di Icaro e la sua caduta: ad apprendere ne' dodici mesi dell' anno quello, che fanno le arti più dagli uomini esercitate: e finalmente nella stanza de' giganti a tremare e maravigliare. A Luigi Lanzi parve in questa robustissima e capricciosissima invenzione volesse sfidar Michelangelo. Tanto fieramente è sentito e ritratto il ruinar de' superbi assalitori di Giove, nel cui volto tutta fiammeggia la irata maestà del Tonante: che, seduto sopra le nuvole, scaglia i tremendi fulmini, e al terribile rumore veggonsi le deità spaurirsi, e chi qua, chi là fuggire; i venti stranamente soffiare; il mare, la

terra, il cielo, tutto in manifesto conquasso. Non si può vedere opera più paurosa e terribile. Non iscopri principio nè fine: attaccata tutta, e tanto ben continuata, che le cose in prossimità ai casamenti paiono grandissime e quasi tombolanti, e quelle che si allontanano, vanno perdendosi dove non giunge occhio; con che si viene in immenso ad aggrandire la scena del campo. Gran peccato che a tanta maraviglia non perdonasse il tempo, non restando che i lineamenti: cui, perchè non perissero, tornarono a colorare pittori moderni; ma la mano di Giulio più non vedi: la quale soleva agli scolari preparare i cartoni, e farli dipingere, ma poi egli tornava sopra e ritoccava in modo, che poteva dirsi tutto rifatto. Il qual modo da Raffaello apparò: modo ai giovani utilissimo per guardarli da usanze, che non son buone, e condurli sicuri all'eccellenza de' maestri.

Più fortunate delle pitture del palazzo del T furono quelle del Castello, in cui Giulio rifece di muraglia molte stanze, e costrusse ed ornò di stucchi appartamenti ricchissimi, ne' quali la magnificenza del duca potesse lietamente abitare. Di poi prese a dipingere in una sala tutta la storia e guerra Troiana, e in un'anticamera dodici storie a olio, sotto le teste de' dodici imperatori: nelle quali cose meglio la sua mano si scopre e spicca tutta quella robusta fecondità di concepire e disegnare sopra ogni altra cosa appresa dal suo maestro, e per forma nell'animo recata, che riusciva in ogni opera ad imprimere le gagliarde e sommamente versatili qualità del proprio ingegno.

Molte altre opere fece il Pippi o per allogagione o per presentarne il duca; le quali discorre parimente il nostro Vasari, reputandole degne di Giulio: e principalmente nota come una delle belle opere, ch' egli mai facesse, e che fu l'ultimo de'suoi freschi, un Vulcano sopra un cammino, che fabbrica una freccia, mentre Venere ne tempera in un vaso alcune già fatte, e le mette nel turcasso di Cupido. De' ritratti non molto si pregiò, come quello ch' era tirato dalla prepotente immaginazione all' inventare. Pure richiesto da Pietro Aretino, suo amicissimo, di effigiare Giovanni de' Medici, ferito in Borgoforte, e portato in Mantova, il formò di sua mano, e dal cavo che ne fece, con-

dusse il ritratto di quel fortissimo signore. Piuttosto Giulio amò meglio nelle sue storie di ritrarre qualche viso, che gli fosse stato caro, quando la bontà delle sembianze glielo concedeva; seguitando in ciò l' esempio del suo maestro e de' pittori di quell' età; come che egli principiasse, come altrove abbiamo notato, ad uscire della via, che mostra la natura viva, e a piacersi di quegli usi, pe' quali poco più stette l' arte a guastarsi del tutto: il che mostreremo a suo luogo; e non discostandoci ora da Giulio Romano, eragli per le sopraddette opere talmente cresciuto l' amore di Federigo, che senza lui, come attesta il Vasari, non sapeva vivere. La quale amicizia del regnante gli suscitò le solite guerre della invidia, *morte comune e delle corti vizio.* Fu detto distruttore di case e di strade, e bizzarro sparnazzatore del pubblico denaro. E poichè il soffiar contro lui alle orecchie del duca facevalo salire in maggiore autorità, dai gridori i malevoli passavano alle minacce e agl' insulti; onde Federigo decretò, che quanto contro alla persona di Giulio fosse macchinato, fatto a sè stesso lo reputerebbe. Tanto è impossibile ai facitori di buone e grandi cose lo sfuggire l' odio degl' inetti e de' prosuntuosi: i quali spesso con danno ed abbassamento de' virtuosi hanno la vittoria; onde maggiormente in questa parte è da ammirare ed encomiare il Gonzaga, che tanto più sostenne e onorò la virtù, quanto più era combattuta e vituperata. Laonde non domandò mai Giulio grazia per sè o per altri, ch' egli non l' ottenesse; e quando morì trovavasi d' entrata più di mille ducati. La qual somma parve grande in quel tempo, che gli artefici, poco cupidi del guadagno, e piuttosto cercati dai principi, che cercatori di favori e di protezioni, si tenevano guiderdonati dall' amore, che efficacissimo portavano alle arti. E Giulio fu veramente uno de' più operosi, che mai si conoscessero. Nè Mantova o Italia, ma tutta Europa ebbe a dovizia i suoi disegni; ad annoverare i quali non bastò al Vasari la memoria, avendone fatto le somme. Molti furono dipinti per chiese e palagi; molti intagliati nel rame, e pubblicati dai migliori maestri. E per tacere di Gio. Battista Mantovano e di altri eccellentissimi, nominerò Marcan-

tonio, a cui le cose di Giulio fruttarono fama grandissima; e poichè alcune disonestà sconce e strane intagliò, gli fruttarono acerbissimo lo sdegno di papa Clemente: che, non potendo gastigare Giulio andato a Mantova, fece prendere e mettere in prigione Marcantonio; il quale sarebbe capitato male, se della loro protezione il cardinale de' Medici e Baccio Bandinelli nol soccorrevano. In ogni cosa dell'arte mostrò Giulio facilità prodigiosa, non essendo mai stato alcuno che facesse più di lui. Ma più mostrolla nel disegnare, se bene dopo la morte del maestro, la detta facilità, come anche nota assai giudiziosamente il Lanzi, venisse più da uso e da esercizio di far molto, che da consiglio preso dalla natura e dal vero. Successe la morte del duca Federigo; della quale chi potrebbe dir quanto si affliggesse Giulio, che si vide rapito il suo maggior protettore ed amico? Voleva lasciar Mantova, e irsene altrove a sfogare il dolore. Il cardinal Gonzaga, fratello del duca, e non meno di lui amorevole cogli artefici, dolcemente il ritenne, e il prese in protezione, affine di giovarsi del consiglio e dell'opera sua nella quasi totale riedificazione del Duomo. Ma la morte di esso Giulio, seguita nel 1536, pochi anni dopo quella del duca, non gli fece terminare quella fabbrica, che già molto innanzi aveva condotto; e, quel che è più, non gli fece godere d'una grande consolazione, ch'era quella di tornare in patria, dove, morto Antonio da San Gallo, fu con assai onorevole invito richiamato per dar compimento al vasto tempio di San Pietro. E certo Giulio era degno di succedere al Peruzzi, a Raffaello e al Sangallo. Ma era destino, che quella sterminata mole, principiata in tempo di somma barbarie, fusse in tempo di ultima corruzione terminata. Onde colla sua vastità e ricchezze ammassate riuscì meglio ad attirare l'ammirazione delle moltitudini, che a soddisfare alla vera dignità delle arti belle.

Avendo ragionato di Giulio Romano, non ci resta che dir qualcosa dei frutti della sua scuola fondata in Mantova. I quali non ebbero sapore diverso da quelli del maestro; nè staremo a descriverli: bastandoci di rammentare i nomi di Gian da Lione, di Raffaello dal Colle, di Benedetto Pagni da Pescia, di

Figurino da Faenza, di Rinaldo e Gio. Battista Mantovani e di Fermo Guisoni, che aiutarono Giulio nei lavori del palazzo del T. e del Castello, e in altre sue opere. Il Lanzi fra i discepoli di Giulio annovera altresì il Primaticcio bolognese, Teodoro Ghigi, Gio. Battista e Domenico Bertoni, Camillo mantovano, detto rarissimo in far verdure e paesi, e Giulio Clovio, per cui la scuola mantovana acquistò un raro esempio dell'arte di miniare.

Da Mantova discendiamo alla vicina Modena; la quale ebbe nuovo splendore da un altro discepolo di Raffaello; che fu Pellegrino Munari, detto più comunemente Pellegrino da Modena. Sfortunatissimo uomo, cui l'esser padre costò la vita. Avendo un suo figliuolo appiccato quistione con alcuni suoi compagni modanesi, ed ammazzatone uno, fu dal padre soverchiamente amoroso trafugato, acciò non venisse in poter della giustizia; e i parenti del morto volsero contro Pellegrino il loro furore, e l'uccisero. Tuttavía i pochi anni, ch'egli visse in patria, bastarono perchè, mercè sua, la scuola modanese si rifiorisse d'una maniera più vicina a Raffaello, che a qualunque altro maestro: come che in processo vi si mescolasse qualcosa del fare del Correggio, che lavorava in Parma. Volendo notare in Modena alcuna opera di Pellegrino, è in S. Paolo una Natività di Cristo, tutta raffaellesca. Altre opere di lui non sapremmo dire, e convien piuttosto cercare i semi del suo valore nei seguaci, e segnatamente in Niccolò dell'Abate. I cui primi lavori a fresco furono intorno alle beccherie di quella città, detti dal Vasari assai belli. Crebbe la fama di lui in S. Piero, luogo de' monaci neri, dove all'altar maggiore fece una tavola con entro il martirio di S. Pietro e S. Paolo, imitando, come osserva il Vasari, nella figura del carnefice, che taglia la testa a S. Paolo, il Correggio dipintore del martirio di S. Placido, che ora si vede nella Gallería di Parma. Per la quale notabile imitazione alcuni inferirono, che l'Abati fosse stato allievo dell'Allegri; il che per altro non può provarsi: e se bene Niccolò mostrasse di essersi giovato dell'esempio di quel singolarissimo artefice, pure è ragione, ch'egli sia annoverato fra i più

fedeli seguitatori della maniera di Raffaello; come troppo chiaramente dimostrano quei suoi dodici quadri in fresco, dei dodici libri dell'Eneide, che segati dalla rocca di Candiano, dove furono dipinti, sono oggi splendidissimo ornamento della ducal Gallería. Nè ciò mostrano meno le sue pitture, parimente a fresco, fatte in Bologna, dove si trasferì, e dove pose il colmo all'onore della sua fama: onde Francesco Primaticcio, stato suo compagno nella scuola di Pellegrino, essendo andato in Francia a servire Carlo IX, lo chiamò in suo aiuto; e, valendosi dell'opera sua nelle opere che condusse in Fontainebleau, lo fece conoscere ai Francesi. Esistono di mano di Niccolò parecchi quadri a olio, ma il suo valore fu ne' freschi, dove più che in ogni altra cosa si esercitò; e l'erudito Lanzi ci fa sapere, che un gran maestro soleva dire, che la natività di Cristo dipinta sotto il portico de' leoni era la più perfetta pittura a fresco, che avesse Bologna; dalla quale traevano ammirazione grandissima e studio i Caracci, non meno che dalla conversazione di donne e giovani, che serviva di fregio in una sala dell'Istituto. È noto quel sonetto di Agostino, che nel solo Niccolò o Niccolino, come anche per semplicità fu chiamato, trovava riunito la simmetría di Raffaello, il terribile di Michelangelo, il vero di Tiziano, il nobile del Correggio, la composizione del Tibaldi e la grazia del Parmigianino: il qual giudizio, benchè malamente formato, e più da poeta che da artista, pure mostra che l'Abati non ricusò di prendere il buono anche da altri maestri. Ma l'esempio suo principale furono le opere di Raffaello e della sua scuola; da cui, come nota il Lanzi, anche Reggio vanta la sua origine, non tanto per quel Bernardino Zucchetti, di cui in San Prospero vedesi un quadro che molto raffaelleggia, quanto per quel Lelio Orso reggiano, che, esiliato dalla patria, andò a Novellara, che avevano allora i Gonzaghi, appo i quali fu ricevuto e amorevolmente ritenuto, onde più comunemente fu chiamato Lelio da Novellara. Il benemerito Tiraboschi trasse dall'oscurità il nome di questo insigne artefice, del quale per altro furono scritte varie ed incerte notizie. Anch'egli fu detto discepolo del Correggio, e senza dubbio lo

imitò; ma la sua maniera più fedelmente ritrae della scuola romana. Nè importa che manchino testimonianze, ch' egli andasse mai a Roma; perocchè poteva più facilmente essere andato a Mantova, dove dipingeva Giulio Romano. Reggio e Novellara ebbero di sua mano parecchie pitture a fresco, in gran parte rovinate, non restando che quelle fatte come per miracolo trasferire nel R. palazzo di Modena.

Da Modena passiamo a Cremona; dove nessun discepolo di Raffaello recò l' arte all' ultima perfezione; e nondimeno da quella sublimissima scuola venne alla cremonese pittura il maggior bene. E chi non sa l' obbligo, ch' ella deve alla famiglia de' Campi, il cui maggior fratello si formò nella scuola di Giulio Romano in Mantova? Nè ignoriamo già che in quello stesso tempo vi dipingeva un altro celebre maestro Camillo Boccaccino, che non tenne altra maniera che la lombarda. Il qual Camillo fu dal Lomazzo posto al medesimo grado di Lionardo, del Correggio, di Gaudenzio, e de' primi pittori del mondo. E certo l' apparizione di Cristo agli evangelisti, dipinta nella cupola di San Sigismondo, un miglio lontano da Cremona, mostra così rara intelligenza di prospettiva, e di far scortare le figure dal sotto in su, che non a torto il Lanzi si maraviglia, ch' egli, senza aver frequentato mai la scuola del Correggio, lo emulasse così bene. Ma il povero Camillo morì giovanissimo: e non fece altro, che mostrare alla sua patria, che, dove egli fosse vissuto più lungamente, l' arebbe fatta gareggiare con le più celebrate d' Italia. Dalla detta famiglia adunque de' Campi è da riconoscere il maggior perfezionamento della pittura cremonese. Erano quattro fratelli, Giulio, Antonio, Vincenzio e Bernardino, che coll' ingegno congiunsero assiduità straordinaria di lavorare, senza riposo alcuno; e tutti morirono molto vecchi.

Giulio ebbe i principii del disegno da suo padre Galeazzo; e lo stesso padre dopo i primi avanzamenti dell' arte, non conoscendosi abbastanza abile per formarlo pittore, lo condusse a Mantova presso Giulio Romano; il quale non faceva che accendere in tutta Lombardía l' amore alla maniera del divino

suo maestro; onde il Campi, poichè ebbe acquistato da lui grandezza di disegnare, intelligenza di fare gl' ignudi, fecondità d' invenzioni e abilità a trattare qualunque tema, volle conoscere in Roma le opere del Sanzio, che disegnò e studiò infinitamente. Tornato in patria studiò anche la maniera del Correggio, e non poco guardò quella di Tiziano; cotalchè si formò uno stile tra il romano, il lombardo e il veneto, che fu seguitato dai tre fratelli: con questo divario, che Antonio e Vincenzio (come dimostrano le loro opere in San Paolo di Milano, e in S. Sigismondo di Cremona), ritrassero più del fare correggesco e tizianesco; e Bernardino assai più del fare raffaellesco. Del resto Giulio e Bernardino furono della famiglia Campi i più degni e celebrati. Più fecondo, più vario, più risoluto il primo; più naturale, più corretto, più leggiadro il secondo. Di Giulio si ammiravano principalmente le opere nella chiesa di Santa Margherita in Cremona, da lui ornata e dipinta con l'aiuto de' fratelli; nel duomo di Mantova; in San Sigismondo fuori di Cremona; e nella ròcca di Soragno, dove fece le forze d' Ercole con bravura quasi michelangiolesca.

E del valore di Bernardino la stessa chiesa di San Sigismondo è grande testimonianza; dove, dice il Lanzi, non può vedersi cosa più semplice e più conforme al gusto del miglior secolo di quella Santa Cecilia in atto di suonar l' organo. Per la quale può dirsi pittor grazioso, e come il suo Raffaello, pittore altresì gagliardo, ma senza eccessi biasimevoli. Di che fan fede nello stesso luogo alcuni profeti, che grandeggiano più per autorità ne' sembianti e nelle attitudini, che per dimostrazione di muscoli e sforzo di membra. Tuttavía l' opera più mirabile è la cupola, popolata di beati e santi del nuovo e vecchio testamento con tal magistero, che non par credibile ch' ei, come si conta, la terminasse in sette mesi. Alla quale se togli quelle dipinte dal Correggio, non so qual' altra si potesse anteporre; spiccando fra i molti pregi quello, che è pure il principale e il più necessario nella dipintura delle volte, cioè il guardare da terra le cose dipinte senza incomodo, e averne tutte le vedute non eccedenti il naturale. Conchiudiamo che i Campi trasfu-

sero nella loro scuola il gusto di Raffaello: ma non così ch' esso vi prevalesse solo, come in Mantova e in Modena avevano fatto Giulio e Pellegrino: gran parte del gusto lombardo e veneto vi si mischiò. Di detta famiglia, sì onorevole alla lor patria, e sì utile nell' arte, si rinnovò l' esempio ne' Caracci, se bene questi fiorissero quando bisognava più richiamar l' arte all' ottimo, già perduto in tutta Italia, che spingerla verso l' ottimo, non per anco aggiunto dai pittori cremonesi.

Nel IV libro di questa nostra storia fu ragionato della scuola milanese, fondata dal Foppa, ed innalzata dal Suardi e dagli altri quattrocentisti a quella maniera, che fu tra la vecchia e la moderna. In processo osservammo, che l' andata del Vinci in quella città fece nascere un' altra più sublime scuola, che non poco oscurò la prima, ma non la spense; anzi, se dobbiamo credere agli storici, la favorì non leggermente, avendola assuefatta a studiar più il chiaroscuro e la espressione degli affetti. Pur tuttavía rimase sempre in essa molto di proprio: nè mai si mostrò, come l'altra, ricercatrice della natura più nobile e sublime. A nobilitarla e sublimarla tornò di Roma quel Gaudenzio Ferrari, discepolo ed aiuto di Raffaello. Novara e Vercelli mostrano nelle pitture, che posseggono di Gaudenzio, il quasi totale cambiamento della sua prima maniera dopo la sua dimora in Roma; perocchè, dove innanzi d' andarvi non si distingueva dagli altri pittori milanesi, che per una maggior gentilezza e grazia, acquistata dai leonardeschi, dopo ebbe grandezza di disegno, nobiltà di espressione, vaghezza di colorito, e forma e fecondità d' invenzioni, quasi un altro Giulio Romano; con tal differenza non inutile a sapere, che il Pippi grandeggiò nelle cose profane e spesso oscene; e il Ferrari nelle sacre e religiose; talchè in un Sinodo novarese fu detto *eximie pius.* E si noti che la qualità di pittor pio e spirituale cominciava ad essere rara in quel tempo, che l' arte dipartendosi a poco a poco dalla pietà e spiritualità del quattrocento, volgeva manifestamente al piacer materiale de' sensi e de' corrotti costumi.

Il Lomazzo, infinitamente parziale de' suoi milanesi e so-

prattutto di Gaudenzio (uno scolaro del quale fu suo maestro) lo annovera fra i sette più gravi pittori del mondo, escludendo così il Correggio; come se la cupola di Santa Maria di Sarono dipinta dal Ferrari (benchè sia infinitamente da ammirare per vivacità e gaiezza di colorito, e per un' espressione parlante de' più riposti affetti) potesse mettersi al di sopra di quelle dipinte in Parma dall' Allegri. Che la scuola milanese lo esalti sopra ogni altro, e l'arte se ne debba pregiare come di uno dei più chiari e benemeriti, non che contrastare, affermeremo e proveremo con le sue opere, che rimangono ancora. E principalmente con la Passione di Cristo dipinta in fresco in Santa Maria delle Grazie di Milano a concorrenza con Tiziano, dove si vede un pittore, che esprime il fiero e il terribile piuttosto co' movimenti dell' animo, che con la dimostrazione de' muscoli e delle membra. Del che più ancora rende testimonianza il quadro della caduta di S. Paolo ne' conventuali di Vercelli, il quale parve al Lanzi il più vicino a quello dipinto da Michelangelo nella Paolina: ma, a similitudine del suo maestroR affael d' Urbino, e del suo condiscepolo Giulio Romano, seppe esser Gaudenzio pittor gagliardo e fiero, ed insieme vago e grazioso; il che chiaramente apparisce in un S. Cristofano che fece a Vercelli, e più ancora nelle varie storie della vita di Cristo o di Santa Maria Maddalena, che dipinse nello stesso luogo. Ma dove il Ferrari mostra come riunite tutte le virtù del suo ingegno, è nelle pitture del Santuario di Varallo, che a ragione dal Lomazzo furono giudicate le migliori opere, che egli facesse.

Nè solamente la scuola milanese deve riconoscere da Gaudenzio una maggiore e migliore espressione delle cose dell' animo. Maggior obbligo a lui deve forse per l'acquisto d'un colorito assai più vivo e fiero che non aveva; essendo che nei discendenti del Foppa e del Suardi regnava un certo che di squallido e di uniforme, che noi già dicemmo. Onde non falla la sentenza del Lanzi, che in una chiesa, dove abbia dipinto Gaudenzio, non è mestieri cercare le sue figure; atteso che elle si presentano subito all' occhio dello spettatore, e il tirano a sè

non solo con que' volti e fisonomíe che parlano, ma altresì con le carnagioni vere e varie secondo i subbietti, cogli aggiustamenti capricciosissimi e sempre nuovi de' vestiti, con le bizzarre e ben tirate prospettive, e in fine con quell' arte, mirabilissima in lui, de' così detti cangianti, ammirati segnatamente dal Lomazzo negli angeli della cupola di Sarono, e in quelli di Santa Maria delle Grazie in Milano.

Fu Gaudenzio uomo dabbene, liberale, religioso e di costumi allegro e spesso faceto. Pochi pittori lo eguagliarono nella speditezza del lavorare, senza che il far presto nocesse al far bene. Morì d' anni sessantasei, lasciando grandissimo desiderio di sè, e fama di aver recato al maggior onore la scuola originale de' milanesi dipintori; il quale onore fu conservato per qualche tempo dai due suoi principali allievi Giovanni Battista della Cerva e Bernardino Lanino; il primo dei quali, rimasto sempre in Milano, fu continuatore di quella scuola assai benemerito, come dimostrano le sue pitture in San Lorenzo; e l' altro, tornato a Vercelli sua patria, fu capo di una seconda scuola di pittura, che il Lanzi chiamò vercellese, ma in fine non era che una diramazione di quella di Gaudenzio; tanto più che il Lanino fu sì fedele seguitatore della maniera del maestro, che molte sue opere facilmente si scambiano con quelle del Ferrari. È detto dal Lanzi ingegno vivacissimo nel concepire ed eseguire, e però nato, come il Ferrari, per grandi storie. Di che fa fede quella di Santa Caterina nella chiesa di San Celso, molto e giustamente celebrata dal Lomazzo.

Prima d'uscire della Lombardía e percorrere l'altre scuole innalzatesi per opera dei discepoli di Raffaello, ci trattenga per un istante il nome di Antonio Allegri; non più per continuare la narrazione della sua vita e delle sue opere (chè già egli al termine era giunto) ma per piangere con affettuose lagrime la sua morte, avvenuta a' dì 5 di marzo del 1534, quattr' anni dopo quella di Andrea del Sarto: col quale il Correggio può essere in molte parti raffrontato. Anch' egli ebbe animo molto timido e rimesso e costumi dolcissimi e

pieni di modestia; oltre di che fu soggetto a varie incomodità; senza che l' arte gli desse quelle consolazioni e quei premii rispondenti ai suoi meriti singolarissimi: perocchè non sapeva, nè voleva provocar la fortuna, se ella non fosse venuta liberamente ad incontrarlo. Ma (a similitudine di Andrea) la piccolezza dell' animo e la brevità della vita (che passò appena il quarantesimo anno) non levò niente alla grandezza dell' ingegno; il quale signoreggiò in modo da far maravigliare ogni secolo, che vedrà le sue opere. E ben si dirà che il Vannucchi e l' Allegri furono i due più morbidi e fluidi pennelleggiatori che abbia avuto l' arte, con questo divario, che il primo fu più finito del secondo, da piacere anche dappresso, come da lunge; e il secondo fu più lucente, e si direbbe smaltato dell' altro; forse per quella vernice che liquefacevasi al sole e naturalmente spandevasi sopra le pitture, infelicemente rimasta un segreto a questa età, che mena tanto vanto de' progressi della chimica e delle altre scienze.

Dice il Vasari, che usò ogni diligenza per avere il ritratto del Correggio, ma non potè mai trovarlo. E pare realmente ch' egli non si ritraesse mai: nè volesse essere da altri ritratto, o per eccessiva modestia, o forse per non curanza di sè stesso. Oggi si pretende di averlo, e come suo si mette a stampa; pure non son poche le ragioni, che ne fanno giustamente dubitare. Il Correggio ebbe moglie e cinque figliuoli: quattro femmine, tre delle quali morirono bambine, e un maschio per nome Pomponio, ch' egli educò alla pittura. Ma il frutto non fu come forse si aspettava. Avendo perduto il padre di dodici anni e poscia fornito da un suo zio di non pochi agi di fortuna, curò meno l' arte; e dovette al cognome paterno una certa fama, che l' accompagnò mentre visse. Più onore fecero al magistero del Correggio Francesco Cappelli, di cui cita il Lanzi una tavola in Sassuolo; Francesco Rondani, che aiutò l' Allegri nella cupola di San Giovanni con tanto suo profitto, quanto pur se ne vede in quella sua tavola agli eremitani di Parma; e Michelangelo Anselmi, che imparato i primi principii dell' arte in Lucca, ed avanzatosi in

Siena, andò a Parma pittore già fatto, per aggiungere la perfezione dietro all' esempio del Correggio; il che è chiaro in una sua tavola notata altresì dal Lanzi nella chiesa di Santo Stefano di quella città; se bene l' opera sua più vasta è nella Steccata, per la quale è da credere, che ricevesse consigli, e forse qualche schizzo da Giulio Romano.

Ma quello che fra i discepoli del Correggio levò di sè maggior grido, fu Bernardo o Bernardino Gatti, cognominato il Soiaro. Intorno al quale vuolsi favellare più estesamente. È quistione, se egli fosse di patria cremonese o pavese o vercellese; e noi non istaremo qui a rinnovar la controversia, come lontana dal fine di quest' opera. Certo è che egli fu discepolo del Correggio, e de' più fedeli seguitatori della sua maniera, senza essere servile. Al qual proposito addita il Lanzi la Pietà alla Maddalena di Parma, e il riposo in Egitto a San Sigismondo di Cremona. Ma il suo ingegno era destinato a più grandi opere; come sono la tribuna in Santa Maria di Campagna di Piacenza, e la cupola della Steccata di Parma. Nella prima succedette al Pordenone, che l' aveva lasciata imperfetta, dopo che nello stesso luogo aveva con esso lui gareggiato con quel suo San Giorgio armato a cavallo, che ammazza il serpente, *con prontezza, movenza e ottimo rilievo*, come afferma il Vasari. Il quale poi discendendo a parlare della detta tribuna, dove il Soiaro dipinse tutta la vita della Madonna, dice, che, *sebbene i profeti e le sibille, che vi fece il Pordenone, con alcuni putti, son belli a maraviglia, si è portato non di meno tanto bene il Soiaro, che pare tutta quell' opera d' una stessa mano*. Il che non è piccolo elogio; onde indegnamente al sólito fu lo storico aretino accusato dal cremonese Lami, d' aver negletta la gloria del Gatti. La cupola della Steccata è opera di maggior lena. Qui Bernardino, rammentandosi che lavorava in faccia ai maggiori esempi del suo maestro, fece vedere quanto e' valesse; massime nella figura principale della Vergine Assunta in cielo, detta a ragione maravigliosa dal Lanzi. In somma nessuno ha più di lui emulato l' Allegri nella beltà e leggiadria delle

vergini e de' fanciulli; e nessuno gli si è più appropinquato nella lucidità delle tinte, e nel rilievo delle figure; senza dire di quella soavità di pennelleggiare, che fu sua particolar dote. Negli ultimi anni della sua vita, che prolungò fino alla vecchiaia, si ridusse a Cremona: dove fu sopraggiunto dalla morte, mentre dipingeva il gran quadro dell'Assunta per la cattedrale, lavorato con la sinistra per avere nella destra il parletico; e non di meno è opera da ammirare grandemente, e da mostrare insieme con l'altre sue opere, che, benchè vecchio, pure non piccolo vantaggio ed onore arrecava alla scuola cremonese.

L'aver toccato qui dei discepoli del Correggio, mi conduce a dire alquante parole di Francesco Mazzuoli, detto il Parmigianino; il quale non può annoverarsi fra i discepoli dell'Allegri, ma egli fu grandissimo imitatore della sua maniera: per quanto vi mescolasse gran parte di quella di Raffaello, le cui cose era andato a Roma a studiare avanti il sacco famoso di quella città; e sì l'aveva recate nell'anima, che tra per questo, e per essere altresì di aspetto assai bello, e di costumi molto dolci e graziosi, fu detto che l'anima del Sanzio era passata nel suo corpo. La natura di lui, sommamente buona, affabile e gentile, lo tiravano alla grazia; la quale divenne il principale e special vanto del suo pennello. Di sedici anni, essendo ancora alla scuola de' suoi zii, pittori mediocri di quel tempo, fece un Battesimo di Cristo, che per esser cosa d'un ragazzo, fu stimata un miracolo. Non molto di poi, cioè innanzi che passasse i dieciannove anni, uscì dai suoi pennelli quella tavola a olio, che oggi si vede nella ducal Galleria di Parma, con entro la Nostra Donna col figliuolo in collo, e dai lati i santi Jeronimo e Bernardino da Feltro, rammentata da Giorgio Vasari, e commendata per la testa di uno dei detti santi; nella quale, avendo ritratto il padrone stesso dell'opera (i pittori d'allora non avevano tanti scrupoli) il fece tanto bene, *che non gli mancava se non lo spirito.* In questa tavola comincia ad essere manifestissimo il suo amore pel Correggio; come nelle opere, che da indi a poi condusse,

cioè dopo essere stato in Roma, l'amore pel Correggio e per Raffaello vi si scopre. Giunto Francesco a Roma, potè facilmente mettersi nella grazia di papa Clemente, al quale fece diverse cose, ricordate e lodate dal Vasari; ma non fu egli meno degli altri artefici travagliato dai soldati tedeschi e spagnuoli, che avevano di quella città fatto sì crudo scempio; e anch'egli, come potè riscattarsi dalla taglia impostagli, se ne fuggì, e andato a Bologna, e accolto quivi in casa un sellaio parmigiano suo amico, trovò presto da far opere per gentiluomini bolognesi. Le quali forse sono il migliore e più alto testimonio della sua gloria; conciossiachè nessuna delle sue pitture sia più pregiata, nè più celebrata della S. Margherita; la quale i Caracci, e Guido non dubitarono (meglio per amore che per considerato giudizio) anteporre alla S. Cecilia di Raffaello. Trovavasi il Mazzuoli in Bologna al tempo dell'incoronamento di Carlo V, e sol col vedere quell'imperatore talvolta mangiare, ritrasse in un quadro a olio grandissimo, dipingendovi la fama che lo coronava d'alloro, ed un fanciullo in forma d'un Ercole piccolino, che gli porgeva il mondo, quasi dandogliene il dominio. Ossequio che piacque molto a Cesare, come quello che voleva davvero ingoiare il mondo, e perciò, veduto il quadro, l'avrebbe preso e remuneratone l'artista, se questi, come narra il Vasari, non avesse detto, che non era finito.

Dopo essere stato Francesco molti anni fuori della patria, pregato da molti amici e parenti, se ne tornò finalmente a Parma, e appena giunto gli fu subito allogata la volta nella chiesa della Steccata; dove in un arco piano innanzi alla detta volta, fece a chiaroscuro quel Moisè, tanto celebrato, e insieme col S. Petronio in Bologna recato per esempio dal Lanzi, a fin di mostrare la particolar virtù del Mazzuoli di far spiccare poche figure, anche in un gran campo. Ma nell'opera della volta non proseguì, e se dobbiamo prestar fede al Vasari, ciò avvenne per essersi soverchiamente sviato nelle cose dell'alchimía; onde gli uomini della compagnía, che l'avevano pagato, e nol vedevano lavorare, gli mossero lite;

e fu allora che Francesco si ritirò in Casal Maggiore: dove, uscitagli di capo l'alchimía, fece un quadro della Lucrezia, che, come fu l'ultimo, così per testimonianza del Vasari fu altresì de' più belli, che di lui si vedessero.

Molto dovremmo allargarci in parole, se tutte volessimo noverare le opere del Parmigianino; della cui mano quasi in ogni città d'Italia si trovano ritratti e immagini sacre ripetute. Ci contenteremo per tanto di notare in generale, che a lui senza dubbio abbondò quella grazia, onde fu singolare il Correggio: e ben più volte le cose dell'uno furono prese per cose dell'altro: come, per dirne una, quel Cupido, che fabbrica di sua mano un arco, con due putti ai piè, l'uno ridente, piangente l'altro. Ma quella grazia, che nel Correggio tanto innamora, nel Mazzuoli volgesi talvolta in lezia, e genera per conseguenza sazietà in chi guarda. Il che ci sforza a ripetere quel che avvertimmo, parlando di Giulio Romano: che chi piglia ad imitare un esempio, che ha tocco gli estremi della perfezione, non è possibile ch'egli non trabocchi, e non renda manifestamente vizioso quello, che nell'originale o non era tale, o era sì nascosto da non sentirsi. Così mentre in Giulio fu principio di corruzione quel che in Raffaello era stato colmo di eccellenza, nel Parmigianino divenne sorgente di affettazione ciò, che nell'Allegri era virtù somma d'una grazia straordinaria. Veramente sono innumerevoli gli esempi nella storia della pittura per provare, che i seguitatori di perfetti esempi quanto più hanno avuto ingegno grande, tanto più hanno aperto il cammino alla corruzione. E la ragione è, che chi ha volato alla sommità dell'arte, non per altro ciò è intervenuto, che per essere giunto a contraffare le cose della natura nel migliore e più perfetto modo possibile; cotalchè lo imitatore, che vuole nella stessa via segnalarsi, è costretto ad adoperare uno studio che è fuori degli aspetti del naturale. Il fatto del Parmigianino chiarirà meglio la massima. Egli cercava la grazia in tutte le parti della persona, nell'arie dei volti, nell'eleganza degli abiti, nell'acconciatura de' capelli, nella leggerezza delle figure, e così via discorrendo. E siccome non gli pareva di ot-

tener mai l'intento, come naturalmente ottenuto l'aveva l'Allegri, appigliavasi ora a questo, ora a quel mezzo, cioè di tenere il colorito eccessivamente basso e temperato, per tema che la vivacità delle tinte non iscemasse la grazia; e inoltre di ricorrere allo studio più che servile delle statue greche, per guardarsi dal pericolo di non dar nel tozzo e nel grave. E che poi gli accadeva? Che per quella stessa via, per la quale sì avidamente cercava la grazia, in cambio la perdeva: e nelle sue figure notavansi proporzioni troppo lunghe nelle stature, nelle dita e nel collo, come nella celebre Madonna, che si vede in Firenze nella galleria Pitti, che dallo stesso difetto ha tolto il nome di Madonna dal collo lungo. Quindi l'abuso del Parmigianino fu ridotto a regola di arte: e troviamo nel Malvasia dato per solenne precetto il collo lungo alle Vergini, perchè così nelle statue vestite praticavano gli antichi, a fine di non cadere nel tozzo. Nè con altra regola che con questa, dice il Lanzi, dipingeva le sue Madonne il cav. Lazzarini. Tanto possono gli esempi così a mantenere in perfezione le arti, come a precipitarle nella corruzione.

Uscendo ora di Lombardía, riprendiamo il filo dei discepoli di Raffaello. Bartolommeo Ramenghi, detto il Bagnacavallo dalla sua patria, erasi restituito a Bologna, dopo avere in Roma non senza suo grande utile, praticato col Sanzio; e ben può dirsi il primo a recare in quella scuola un nuovo stile. Il Vasari mostra di averlo in minor pregio che forse non meritava, reputandolo piuttosto un buon pratico, che un buon maestro; di che fa acerbissime querele il Malvasia, tacciandolo d'implacabile nemico e odiatore de' Bolognesi, senza ricordarsi di quel che aveva detto del Francia, il quale insieme con Pietro Perugino innalza sopra tutti i pittori toscani e non toscani del quattrocento. Non ebbe il Ramenghi il disegno di Giulio Romano: ma nel colorito non gli rimase indietro, e forse, come stima il Lanzi, lo superò nella grazia de' volti fanciulleschi. In generale si mostrò seguace di Raffaello; come fece vedere in quel che dipinse ai frati Scopetini, dove ripetè forse troppo servilmente il magistero della scuola d'Atene, per la somi-

glianza del soggetto, affermando essere pazzía il cercare di far meglio. Più libero inventore, senza essere men fedele seguitatore delle massime dell' Urbinate, si mostrò nelle pitture a fresco, di cui s' adorna San Michele in Bosco, San Martino e Santa Maria Maggiore; studiate e copiate dai Caracci, come opere di gran maestro. Nella Pinacoteca bolognese vidi di mano del Ramenghi una sacra famiglia co' santi Paolo apostolo, Benedetto abate e Maria Maddalena, la quale non si può che lodare. Il Malvasia annovera altre opere del Bagnacavallo (parte delle quali il tempo ha consumato) e loda l' autore in guisa da parere non meno esagerato del Vasari, che ne disse poco bene.

Dal Bagnacavallo non si può disgiungere Innocenzo Francucci da Imola, suo coetaneo e compagno nel propagare la maniera del Sanzio in quella scuola. Non fu Innocenzo discepolo di Raffaello, avendo studiato prima sotto il Francia in Bologna e poscia in Firenze sotto l' Albertinelli. Ma più forse degli stessi discepoli si sforzò d' imitare la maniera di quell' angelo, studiando e cercando con amore infinito le sue opere. E ciò, che doveva essere sua particolare e invidiabil lode, tornò in pregiudizio della sua fama; perocchè i suoi dipinti furono dall' avidità degl' incettatori venduti per opere di Raffaello; e il povero Innocenzo, che non uscì mai di Bologna e di Romagna, e fu il più quieto e modesto uomo del mondo, rimase lungamente oscuro e quasi ignoto non pure agli stranieri, ma agli stessi italiani, quasi un altro Luino, il cui nome, come altrove dicemmo, fu ecclissato dalla fama di Lionardo e dello stesso Sanzio. E di quanto Innocenzo andasse dappresso al principe de' pittori, rendono testimonianza primieramente quel quadro, che di sua mano vedesi nel duomo di Faenza; e l' altro per la chiesa di San Michele in Bosco di Bologna, che ora si conserva nella pubblica Pinacoteca, rappresentante la nostra Donna col Bambino, e quattro angeli sopra le nubi, e nel piano i santi Pietro apostolo, Benedetto abate e l' arcangelo Michele vincitore di Lucifero. E più ancora di questi due quadri fanno fede del suo gusto raffaellesco una tavola con entro lo Sponsalizio di Santa Caterina, che si conserva nella chiesa di San Giacomo,

insieme con una tavoletta d' un presepio di figure piccole, anch' esso tutto raffaellesco; per non dire delle Madonne e Sacre Famiglie sparse per le case di Bologna ed altre città vicine. Fu altresì Innocenzo adoperato in grandi lavori a fresco. A' monaci di San Michele in Bosco dipinse nel loro capitolo varie storie di nostra Donna, lodate dal Vasari di grandissima diligenza e pulitezza; ma l' opera a fresco, che gli diede maggior merito e onore, fu nel così detto Casino della Viola, dove per ordine del cardinale d' Ivrea fece cinque storie, due delle quali perirono: e delle altre tre, poichè furono occasione nel 1812 a Pietro Giordani di fare la più bella e dotta ed elegante prosa, che si possa mai leggere, divulgata già con più stampe, non dirò altro. Non vuolsi tacere, che sì il Ramenghi e sì il Francucci ebbero nella stessa città rivali, più di lingua che di pennello, Amico Aspertini, cervello sventato e strano e Girolamo da Cotignola, pittore volgare anzi che no; i quali fecero dire al Vasari, che gli artefici di Bologna peccano d' invidia e di poca concordia fra di loro; onde sì acerbamente sdegnossene il Malvasia, nè si ritenne di vituperare quanto più potè la memoria dell' aretino scrittore.

Venne dagli storici fra quei lumi, che allora facevano chiara la scuola bolognese, annoverato Francesco Primaticcio; nato nella città di Bologna; a cui non è piccolo onore di aver dato i natali a sì illustre artefice. Ma egli poco stette in patria, e però quasi nulla giovò agli avanzamenti di quella scuola. Apparato appena il disegno da Innocenzo da Imola, e il colorito dal Bagnacavallo, se ne andò a Mantova, tirato dalla fama di Giulio Romano; sotto il quale (che, come sapeva di ogni cosa, ogni cosa insegnava) divenuto pittor macchinoso, e valente nei lavori d' intagli e di stucchi, fu dopo sei anni dal duca di Mantova mandato in Francia al re Francesco, che d' ogni parte domandava artefici per abbellire ed ornare la sua corte. Dopo Giovanni da Udine non aveva avuto l' Italia un maggior lavoratore di stucchi ed altri ornamenti; come pure pochi gli entravano innanzi nelle grandi opere a fresco. Vero pittor da reggie egli era; e però da contentare il re meglio di Rosso

Fiorentino: il quale nelle stesse sue stravaganze riteneva sempre quella gravità e verità del tempo, che l'arte non s'era per anco volta al teatrale e al macchinoso; di cui i primi esempi vennero dalla scuola di Giulio Romano, grande artista, ma assai più da ammirare che da seguitare. Riuscì adunque al Primaticcio, un anno dopo la morte del Rosso, di far buttare a terra gran parte delle sue pitture in Fontainebleau per dipingervi egli sopra quelle cinquantotto storie di Ulisse, coll'aiuto di Niccolò dell'Abate; le quali nel 1730 ebbero anch'esse la stessa sorte; e in pari tempo ornò di tanti stucchi e fregi quel luogo, che se il Rosso aveva avuto dal re un canonicato di mille scudi, il Primaticcio ebbe una badía, che rendeva otto mila scudi all'anno; il che mostra quanto più del secondo che del primo si soddisfacesse quel signore. E detto Primaticcio sarebbe riuscito a privare della commissione di quella grand'opera della Fonte Benvenuto Cellini, se non si fusse abbattuto in un uomo, che aveva pronte la lingua e le mani come l'ingegno. Lo stesso Cellini, creduto dal Baldinucci, ci fa sapere, che il Primaticcio, per fargli dispetto e per far parere men belle le sue sculture agli occhi del re, mise in cuore a questo di far formare e condurre a Parigi tutte le più belle statue di scultura antica, ch'erano in Roma; e il re mandò lui stesso con gran lettere di favore, perchè senza impaccio e con diligenza potesse eseguire la provocata commissione. La quale dal Filibien, che descrisse le sue opere, gli procacciò l'elogio di essere a lui e a Niccolò dell'Abate obbligati i francesi per avere appo loro portato il gusto romano, e la bella idea della scultura antica. Ma, tornando alla scuola bolognese, che ha dato motivo a questa digressione, deve questa al Bagnacavallo e ad Innocenzo da Imola suo splendore in quell'età; come che non fusse il colmo della sua gloria; il quale nell'età seguente ricevette dalla celebre famiglia de' Caracci. Ben l'ebbe la vicina scuola ferrarese da Benvenuto Garofalo, altro e insigne discepolo di Raffaello.

La scuola ferrarese nel perfezionamento dell'arte fu fra le più fortunate. Pare che la musa dell'Ariosto le fusse di ottimo

presagio; quella musa che di leggiadrissimo suono empiva l'Italia, così gli umili come gli alti intelletti deliziando. Vuolsene render grazie alla memoria di Alfonso d' Este; che tanto amò e onorò i poeti e i pittori, quanto questi rallegrarono il suo regno in mezzo ai pericoli e ai travagli delle guerre. Nelle quali egli trovavasi fieramente impigliato ora co' veneziani, ed ora co' pontefici Giulio e Leone, che lo spogliarono di Modena e di Reggio, e tennero in continuo timore di Ferrara. E sarebbe pure da stupire, che cotanto se la dicesse co' letterati e cogli artefici, senza avere alcuna lettera o gusto d'arte, (avendo sempre avuto l' animo e il corpo rivolti all' esercizio delle armi) se non dimostrassero le storie come nel XVI secolo stesse a cuore a tutti i principi lo splendore interno egualmente che la riputazione delle armi al di fuori. Perocchè allora i popoli ogni altro principe sopportavano, fuorchè uno che fosse stato rozzo e nemico delle arti belle. Certo al mondo furono sorgente di grandi calamità i pontificati di Giulio II, di Leon X, di Clemente VII e di Paolo III: e pure il buon papa Adriano VI (che se avesse vissuto più a lungo avrebbe cercato meglio la santità de' costumi, che le glorie mondane) venne subito a noia, perchè tutto alieno dal favorire gli artefici e le opere incominciate da' suoi predecessori addimostrossi. Il che è ben chiaro ed autorevole testimonio di quanto valessero in quel tempo le arti, le quali sopra ogni altra cosa forse davano o toglievano la riputazione a' regnanti. Veramente la casa Estense ebbe fama di essere fra le prime a dar esempio di generoso favore verso le lettere e le arti; onde la scuola ferrarese perciò fu delle più sollecite a perfezionarsi. Avendovi Alfonso chiamato prima Giovanni Bellini, e poscia Tiziano per finire quel che il maestro per la decrepita età aveva lasciato imperfetto, l'esempio loro fece sì, che presto gl' ingegni ferraresi si levassero per abbracciare del tutto la maniera moderna.

Devesi il primo onore ai due fratelli Dossi, cioè Dosso e Gio. Battista, stati prima discepoli del Costa, poscia dimorati in Roma sei anni, e cinque altri in Venezia, e finalmente rimpatriati con una maniera che ritraeva delle più perfette d' Ita-

lia. Ma Dosso superava di gran lunga Gio. Battista; che fuori de' paesi e degli ornamenti, dove parve al Lomazzo che non cedesse ai migliori, non fu dagli artefici molto commendato; laddove Dosso nelle figure e componimenti di storie era reputato eccellentissimo. Il che venuto a notizia del principe, volle che nei lavori, che condusse per suo ordine, l' uno dipendesse dall' altro in ciò, che ciascuno aveva più arte dell' altro. Al qual comando savissimo di mala voglia sottomettevasi Gio. Battista; il quale, quanto era men buon pittore di figure, tanto più aveva di prosunzione, che spesso cambiavasi in astiosa malignità verso il fratello, vincitore di lui nella parte più nobile dell' arte. Laonde vissero in continua e dispettosa guerra, e tanto più dispettosa in quanto che erano costretti a lavorare insieme. In Ferrara nella villa Riguardo e nel palazzo ducale rimangono ancora alcuni avanzi de' lavori in fresco ch' essi condussero, i quali mostrano, che non indegnamente furono i loro nomi eternati dalla penna di Lodovico Ariosto, che gli annoverò fra i più famosi pittori d'Italia. Che se poco lodevolmente si portarono nelle pitture, che fecero al duca d' Urbino, devesi la cagione ripetere dal non aver lavorato d' accordo; perocchè, mancato il freno del duca di Ferrara che a ciò li costringeva, Giovan Battista, torto e deforme così nell' animo come nel corpo, volendo soverchiare, e far dispetto al fratello, si diede a mostrare quel che non sapeva, e l' opera riuscì assai minore della fama, che di loro era già corsa; onde Francesco Maria la fece buttare a terra e tornare a dipingere dal Genga, di cui abbiamo altrove ragionato. Ben per altro sono pitture, che Dosso fece senza compagnía del fratello caparbio e dispettoso: e queste più che le altre assicurano a lui eternità di nome. Dal Lanzi vengono additate per le migliori e più celebrate, primieramente quelle in Dresda, che ne possiede fino a sette (pregiandosi sopra a tutte, come di cosa rarissima, della tavola de' quattro dottori della chiesa); il S. Giovanni in Patmos a' lateranensi di Ferrara, la cui espressione è tutta raffaellesca; e il quadro della disputa di Gesù fra' dottori, che da' domenicani

di Faenza fu tolto per essere guasto dal tempo, e fuvvi in cambio posto una copia; che degnamente fa conoscere l'originale; dove le figure erano state dall'artefice così naturalmente e vivamente atteggiate e variate di abiti e di forme, che il far più nè meglio non sarebbe stato possibile.

Mentre i due Dossi fiorivano in Ferrara, tornò di Roma Benvenuto Garofalo per espedire alcuna sua bisogna domestica, e tornò ben altr' uomo che non si era partito. Il tempo ch' era stato con Raffaello, benchè breve, bastò per farlo salire a quell' altezza, oltre la quale comincia il precipizio. Onde non parve vero al duca Alfonso di ritenerlo presso di sè, e insieme co' Dossi adoperarlo nel suo castello, dove il Garofalo dipinse una cappelletta; per la quale fattosi conoscere quel valent' uomo ch' egli era, sì le opere gli si moltiplicarono, che dovette per altro tempo rimanersi in Ferrara. M. Antonio Contestabili, gentiluomo ferrarese di molta autorità, volle da lui una tavola a olio per l'altar maggiore della chiesa di S. Andrea. Un' altra fu forzato a farne in S. Bartolo ai monaci cisterciensi, che fu una bellissima adorazione de' Magi. Anche un' altra ne dipinse in duomo, e due eziandío di sua mano furono poste nella chiesa di Santo Spirito. E così temporeggiando ed allungando la sua dimora in patria, sopravvenne la morte di suo padre, la quale ruppe del tutto il suo proponimento di tornare a Roma, per seguitare la pratica dell'arte dietro agli esempi di Raffaello.

Posato pertanto l'animo, ed accomodatosi ad abitare in patria, si levò dalla compagnía de' Dossi, e cominciò da sè solo a lavorare, empiendo non pur Ferrara, ma l'altre città delle sue pitture. A noverar le quali ben altra lunghezza di tempo abbisognerebbe che quella imposta alla presente storia: onde delle principali e più importanti, come abbiam pure altrove praticato, favelleremo. La chiesa di San Francesco in Ferrara è il principal campo delle sue glorie. La resurrezione di Lazzaro, *piena* (per servirmi delle parole del Vasari) *di varie e buone figure, colorita vagamente, e con attitudini pronte e vivaci;* la strage degl' Innocenti, maravigliosa per le

movenze de' soldati e dell' altre figure, e per l' espressione tutta raffaellesca dei diversi affetti nelle diverse teste; e la presura di Cristo nell' orto, opera delle più celebri, come che sia la meno conservata dalle ingiurie del tempo, basterebbero per dare a Benvenuto uno de' primi seggi nel magistero della pittura. Nè il Vasari tralascia di notare il perchè sì bene, e meglio d' ogni altro, in questi lavori si portasse il Garofalo: importantissimo perchè, tante volte e non mai abbastanza ripetuto. Sono le parole dello storico. *Egli è ben vero che in facendo quest' opera, fece Benvenuto quello che insin allora non era mai stato usato in Lombardia, cioè fece modelli di terra per veder meglio l' ombre ed i lumi, e sì servì di un modello di figure fatto di legname gangherato in modo, che si snodava per tutte le bande, ed il quale accomodava a suo modo con panni addosso ed in varie attitudini.* Ma quello che importa più (facciamo attenzione ai detti dell' Aretino) *ritrasse dal vivo e dal naturale ogni minuzia, come quegli che conosceva la diritta via essere imitare ed osservare il naturale.* Ecco come in breve tempo il Garofalo si perfezionò nella scuola non per anco alterata da Raffaello, *imparando* cioè a *ritrarre ogni minuzia dal vivo.*

Dopo le pitture di S. Francesco, dipinse per la chiesa di S. Domenico due tavole a olio. In una è il miracolo della Croce e S. Elena, e nell' altra il martirio di S. Pietro. La prima delle quali fa fede della sua maniera, gentile e delicata, che fu altresì la più propria e naturale del Tisio, come fu la più propria e naturale del Sanzio; e la seconda può reputarsi un saggio di maniera gagliarda e risoluta, che quando il soggetto il richiedeva non fu maggiore delle forze di Benvenuto, come similmente fu osservato di Raffaello. E di questo S. Pietro martire si disse, che dove quel di Tiziano perisse, questo piglierebbe il suo luogo; degno e grandissimo encomio. Il Vasari alle già descritte aggiunge altre opere del Tisio; e giudica per la migliore, che egli facesse in tutta la sua vita, una Epifanía a olio, che dalla chiesa di S. Giorgio (luogo fuori della città de' monaci olivetani) fu trasportata

insieme ad altri quadri di Benvenuto nel palazzo del comune, dove ancora si vede. Un gran numero di quadri del Garofalo mostrano in Roma così le pubbliche come le private gallerie. Più da ammirare e studiare sono quelle di casa Ghigi. Anche la ducal gallería di Modena ha qual cosa di prezioso da mostrare. Ma qual' è quella città o terra, che non abbia qualche Madonna o sacra famiglia di mano del Garofalo, avendone fatte senza numero, come disse il Vasari? E in tutte si vede un degno imitatore di Raffaello: se pure non valga a farlo differire qual cosa il modo di colorire; il quale, tornato in patria, s' intinse un po' di lombardesco e di veneto, o per dir meglio, acquistò quel più d' acceso, che la scuola ferrarese più particolarmente distinse dall' altre scuole, come fu da noi in altra parte notato. E certo senza questa particolarità, sfuggevole agli occhi degli amatori, ma notabile a quelli degli artefici, sarebbonsi le opere del Garofalo date più volentieri al Sanzio che ad altri; come pur di qualcuna avvenne, e come di altri discepoli del Sanzio è intervenuto; per lo che l' ambizione degli scrittori e l' avidità de' mercanti han potuto riferire alla mano del principe de' pittori tante pitture, che non sono che il frutto della sua mirabile scuola. Ma tornando a' ferraresi, egli è chiaro dopo il già detto, ch' essi, più assai che dai fratelli Dossi, devono da Benvenuto riconoscere il massimo innalzamento della loro bellissima arte. *Fu egli* (così ce lo ritrasse il Vasari che il conobbe) *persona molto dabbene, burlevole, dolce nella conversazione e paziente e quieto in tutte le sue avversità. Si dilettò in giovinezza della scherma e di sonare il liuto, e fu nelle amicizie officiosissimo ed amorevole oltre misura. Fu amico di Giorgione da Castel Franco pittore, di Tiziano da Cadore e di Giulio Romano, ed in generale affezionatissimo a tutti gli uomini dell' arte.* Questo bel ritratto della sua natura e costumi consuona perfettamente coll' espressione delle sue opere, gentili, vaghe, affettuose, vivaci, e piene di rilievo e d' ogni miglior grazia.

Discepolo e compagno di Benvenuto Garofalo fu Girolamo da Carpi: il quale giovanetto andato a Bologna, e col fare i

ritratti somigliantissimi acquistatosi credito e grazia appresso que' signori, avvenne in quella città, che fu portato in casa Ercolani un quadretto del Correggio, il quale veduto da Girolamo, cotanto se ne invaghì, e gli entrò nel cuore quella morbida e vaga maniera correggesca, che non bastandogli averlo copiato, se ne andò a Modena, e poi da Modena passò a Parma per vedere e ritrarre l'altre e maggiori opere dell'Allegri. Tornatosene poi a Bologna, fece parecchie opere, che ben mostrarono lo studio grande che egli aveva posto nel Correggio. Il quale per altro non fu il solo esempio ch' ei seguitò; avendo in pari tempo e con eguale amore studiato in Raffaello e in Tiziano; onde il suo stile da tutti e tre questi massimi pittori ricevette nobilissimo incremento, di cui godette principalmente la patria scuola: conciossiachè ricondottosi Girolamo a Ferrara, da discepolo ch' egli era stato, divenne compagno del Garofalo, e in compagnia dipinsero a fresco negli Olivetani e nella facciata di casa Muzzarelli. Il valore di Girolamo non rimase ignoto; pure bisognò che una grande autorità lo sollevasse e mostrasse al principe. Venne in quel tempo per la seconda volta a Ferrara Tiziano, e conosciuto Girolamo, e piaciutagli la sua arte, come quella che molto dal suo esempio ritraeva, lo prese in protezione, aspettando il destro di potergli giovare. Il quale presto se gli porse; perocchè, richiesto il Vecellio dal duca di volergli additare un pittore eccellente per le opere del suo palazzo di Copario (parte delle quali aveva affidate al Garofalo) gli mise innanzi il Carpi. Il quale in una loggia vi ritrasse sedici principi di casa d'Este, signoreggiatori di Ferrara; l'ultimo de' quali era Ercole II, che aveva ordinato la pittura.

La breve età, e l'avere come architetto servito al detto duca Ercole ed al pontefice Giulio III, non permise a Girolamo di fare molte pitture a olio, le quali per conseguenza sono rarissime. Dal Lanzi e dal Ticozzi sono notate per le più celebri la Pentecoste in S. Francesco di Rovigo e il Sant' Antonio in Santa Maria in Vado di Ferrara. Le quali insieme con l'altre sue opere lo fanno risplendere fra i primi lumi della scuola

ferrarese; felicissima in quel tempo, che al succedersi degli artefici nell'illustrarla, si succedevano i principi nel favorirla. Il qual favore veramente era come una scintilla, cui gran fiamma secondava: perocchè ad Ercole II toccarono tempi meno agitati da guerra, e toccò migliore istruzione di lettere e di scienze; ma non toccò stato più largo, nè più ricco del padre; e la scuola ferrarese continuò ad esser chiusa da brevi confini, e a mostrare per conseguenza, che in lei al numero suppliva la felice virtù degli artefici.

Alla scuola genovese intervenne sottosopra quello che era intervenuto alla mantovana. E poichè mi cade in acconcio, conceda il lettore, che io ripigliando le cose da più alto, ne dica alquante parole. Vantano i genovesi nell'arte la loro antichità al pari degli altri, e mostrano qualcosa di un tal Francesco de Obert del 1368, e più del monaco di Jeres e di Niccolò da Voltri. Fiorì nel quattrocento il nizzardo Lodovico Brea, che intorno al 1483 andato a Genova, fu riconosciuto come il vero fondatore di quella scuola. Ma la costui opera per verità riuscì insufficiente ad innalzarla al medesimo grado, in che allora si trovavano le altre d'Italia; e possiamo dir liberamente, che dove il Mantegna e il Sacchi non vi fossero andati, rimasta sarebbe in basso la pittura genovese. Laonde vuolsi riferire immortali grazie al doge Ottaviano Fregoso, dal quale l'artista mantovano e poscia anche il pavese furono chiamati e con ogni maniera di cortesíe trattenuti. E certo la fortuna genovese nelle mani del Fregoso era a tale prosperità salita, che poteva davvero dar luce ed incremento alle arti. Infelicissimo principe, a cui l'amore del popolo, nella cui mente non erano ancora spente le vestigie della sua prima libertà, non bastò per fronteggiare l'insolenza cesarea e impedire che la repubblica e la città, di cui era capo, fosse con inaudita barbarie messa a sacco e a ferro. Che cuore dovette essere il suo, quando vide tanti uomini passati a fil di spada, tante nobili donne contaminate, tante case saccheggiate, tanti templi svaligiati, tante gioie rapite e quelle dipinture e sculture, che mercè sua cominciavano a essere ornamento della città, disperse e bruciate? Ma non ci

contristi più a lungo lo spettacolo di quelle orribili calamità, che l'Italia con le proprie mani recava nel suo seno, quasi le fosse stato caro il vedersi straziare e bruttare or da francesi, ora da spagnuoli, ora da tedeschi, e in fine da tutti e tre insieme. La storia delle belle e pacifiche arti sdegna di annestarsi con quella dell'estrema perfidia e del sangue; e però torniamo subito ai due pittori lombardi. I quali sotto il nuovo cielo di Genova non variarono punto la maniera della gran scuola, donde venivano: ma i giovani, che ivi all'arte s'indirizzavano, abbandonando gli andari del Brea, si volsero incontanente a seguitar quelli de' nuovi maestri arrivati. E tra costoro principalmente segnalaronsi Teramo Piaggia, e più del Piaggia Antonio Semini, come le opere loro chiaramente fanno manifesto. Se non che in processo di tempo crebbero, tanto che stimò il Lanzi, pochi autori del così detto stile antico moderno potersi anteporre a que' due genovesi, ch'erano congiunti così di amicizia come di professione. E per lo più lavorarono insieme, segnando nell'opera amendue il nome, come si vede in quella tavola del martirio di S. Lorenzo nella chiesa di quel Santo in Genova, dove pure i loro ritratti vollero congiungere. Se qui le figure non grandeggiano molto, se il dintornare è piuttosto secco, se troppo folteggiano le composizioni, vi si ammira d'altra parte moltissima grazia e vivezza nelle teste, ed una unione di colorito, che altri per avventura non aveva mostro. E giustamente per tanto fu dallo stesso Lanzi scritto, che non si darebbe mai abbastanza di lode e di ammirazione al Semini per quel suo deposto di Croce, che hanno in Genova i domenicani, e per altri suoi quadri con bellissime prospettive e paesi; e non credo esagerazione l'affermare, che in quello della Natività dipinto in San Domenico di Savona, assai dappresso andasse alla perfezione di Raffaello, e degli altri sommi maestri. Onde parmi che questo Antonio Semini possa stare nella scuola genovese a quel medesimo seggio, che stanno nella fiorentina il Ghirlandaio, nella veneta il Bellino, nella lombarda Bramantino, Andrea Mantegna e il Boccaccino; e nella romana e bolognese il Perugino e il Francia; non ricu-

sando per altro di rendere i debiti onori ad altri genovesi, che in quel tempo cooperarono allo innalzamento della ligure arte. E questi furono Aurelio Robertelli, Niccolò Corso, Andrea Morinello, fra Lorenzo Moreno carmelitano, e quel fra Simon da Carnuti, la cui gran tavola in Voltri, mirabile per l' architettura, e per uno sfuggimento di prospettiva perfettissimo, fu a qualunque prezzo richiesta da Andrea Doria, per farne dono al re di Spagna. Ma i voltrini giustamente sdegnarono ogni prezzo: e la ritennero per onore della lor patria.

Dopo le quali cose conchiuderemo, che la istruzione migliore venuta di Lombardía, ed una certa somiglianza naturale e politica con Venezia, diedero all'arte genovese una effigie, che di quelle due grandi scuole ritrasse. Che se il genovese pennello non recò al colorito tutta quella vivezza del veneto, ebbe il vanto (e vanto tutto proprio) di renderlo più durevole nel fresco; cotalchè dove in Venezia le pitture a fresco furono, come ognun sa, quasi tutte mangiate dalla marina salsedine, in Genova, sebbene anch' essa esposta alla stessa ingiuria, durarono lungamente intatte. Oltre a ciò il lusso esteriore dell' arte veneziana, come di paesi, abiti a varie e splendide fogge, ed altre vaghezze, doveva essere, e fu egualmente naturale a Genova, città anch' essa piena d' industrie, e ricchissima d' oro e di potenti famiglie. E basta guardare a tutte quelle superbissime moli di magnifici palagi, posti quasi l'uno a concorrenza coll'altro, per avere certo testimonio dell' aristocrazía genovese. Se non che col detto lusso artistico dei veneti, e altresì de' lombardi, per quell' uso lor particolare delle prospettive, congiunse il ligure una certa finezza e nobiltà di espressione e gastigatezza di stile, che ricorda la scuola romana. E qual maraviglia dappoichè Perin del Vaga, uno de' più illustri e famosi discepoli del Sanzio, andò a stabilirsi a Genova, come Giulio Romano a Mantova; e come questi la mantovana, così quegli la genovese arte trasse alla più alta perfezione? Noi già mostrammo come il disastro di Roma del 1527 sperperò gli artefici, che vi abitavano, i quali chi quà chi là cercarono scampo. Perino del Vaga, che fu tra i più

travagliati in quel frangente, essendo stato fatto prigione, e malmenato in guisa, che mancò poco non desse volta al cervello, finalmente persuaso da un tal Niccola veneziano, che come maestro eccellente di ricami, serviva il principe Doria, riparò a Genova. Dove ai suoi patimenti, afflizioni e povertà estrema trovò pronto e generoso ristoro; poichè non gli mancarono i buoni offici del veneziano verso il suo padrone potente: il quale gradì tanto la sua venuta, quanto grate a lui erano le belle arti. Non fu più cortese e magnanimo al Pippi il Gonzaga, e al Tisio l'Estense di quello che si mostrò al Vaga Andrea Doria; a cui parve essere capitato l'artefice, che ci voleva per mandare ad effetto il suo disegno di abbellire con dipinti e preziosi ornamenti il proprio palagio. Nè sarà forse inutile considerare, che se il Doria, con esempio quanto raro, altrettanto ammirato in tutti i secoli, non volle la signoría della patria, (che a lui era facile di prendere assai più che non era stato l'averle dato la libertà) non per questo rinunziò alla grandezza privata; all'ombra della quale sapeva bene qual tutela avesse la repubblica genovese. Non era più il tempo, che si potessero mantenere gli stati liberi con la parsimonia e austerità de' costumi antichi. Mestieri era pur troppo, che le ricchezze, gli agi, i ricreamenti e le splendidezze quasi regie, come in altro luogo notammo (e qui cade in acconcio ribadire) allietassero i popoli già corrotti, perchè non dovessero desiderare quello, che loro rendeva lieta e cara la servitù.

Fu dunque a Perino, dopo le più vive accoglienze e carezze, dato ordine di cominciare il lavoro, con tutta quella maggior dovizia di stucchi e di pitture a olio e a fresco, che per lui si poteva, e che al palazzo d'un Doria si conveniva. Nè l'effetto riuscì minore del desiderio; talchè giudicò il Lanzi, non potersi questo artefice conoscer meglio che nel detto palazzo; ed essere quistione, se più in Mantova Giulio, o più in Genova Perino raffaelleggi. Al che io aggiungerò, potersi altresì mettere in disputa, chi dei due s'attentò più d'oltrepassare quella meta, alla quale era confine l'ultima perfezione del co-

mune maestro. Veramente guardando le fregiature e le piccole storie fatte dal Vaga nel palazzo Doria, massime di alcuni fatti di eroi romani, diresti col Lanzi, ch' essi paiono composti dalla mano stessa di Raffaello. Ma che diremo della tremenda guerra de' giganti colorata in fresco nella seconda sala del palazzo? Ricordiamoci che essa fu altresì dipinta da Giulio in Mantova con quel maggiore sforzo d' ingegno, che è possibile a immaginare. Non niego che Perino anch' egli non facesse forza di trascorrere oltre il maestro: che val quanto dire, oltre la schietta natura, incitato egualmente da quella prepotenza michelangiolesca. Del che è facile avvedersi, guardando i suoi ignudi con espressioni assai belle e vivaci, ma non di quella bellezza e vivacità, che furono care al Sanzio. Come pure non è piccolo indizio del suo trascorrere, quella sua disinvoltura e quasi negligenza d' esecuzione, che non fu certamente propria della scuola, alla quale egli s' era educato. Tuttavolta a me pare, che qual cosa meno di Giulio trascorresse Perino, o per non avere avuto l' ingegno tanto ardente quanto il romano, o perchè, avendo studiato Michelangelo in Firenze nel celebre cartone, quando cioè era esempio di sicura imitazione, avrà preso miglior consiglio nel seguitarlo quando era divenuto esempio di pericolosa imitazione. Di che noi non disputeremo; bastandoci di notare i fatti, e conchiudere che ciò, che seppe schifare Raffaello, non seppero fuggire i discepoli; i quali se non fecero rovinar l' arte, diedero la pinta.

Ma seguitando a dire di Perino, oltre i lavori condotti nel palazzo Doria, fece parecchi quadri per chiese e per case, fra i quali è ricordata dallo storico, come cosa molto bella e di bellissimo disegno, quella tavola in S. Francesco di Castelletto di Nostra Donna e vari santi, che fu sì oltraggiata dal tempo, e un' altra pure lodatissima con entro la natività di Cristo per la chiesa di S. Maria *de Consolatione;* senza dire d' una gran quantità di disegni per istorie diverse ed ornamenti, onde fu piena Genova. Per lo che al Vaga talmente crebbe l' amore del Doria e di tutta la città, che poteva ben dire essere al colmo d' ogni più desiderata fortuna. Ma come agli uomini lo star

bene a lungo raramente dura, e quasi sempre da noi medesimi cerchiamo di peggiorar condizione, vennegli fantasía, come narra il Vasari, di levar la moglie di Roma; e in cambio di condurla a Genova, comprò in Pisa una casa, città che molto gli piaceva, pensando che un giorno dovesse essere l'ultima stanza alla sua vecchiezza. Era in quel tempo a Pisa Giovanni Antonio Sogliani, chiamato dagli operai del duomo per riempire di pitture le cappelle nell'ultima navata, che con tanto splendore di marmi aveva ornato Stagio da Pietrasanta. Giuntovi Perino fu a lui dato parte del lavoro, e commessogli altresì ch'egli principiasse. Il principio fu un ordine di putti, che doveva servir d'ornamento ad una gran tavola nel mezzo; dei quali, come ancora si vede, non ne finì che sei, essendogli venuto voglia di tornarsene a Genova, dove pare che avesse lasciato alcuni diletti amorosi, che fieramente il tiravano. La qual sua inaspettata partita dispiacque agli operai di Pisa; i quali più volte gli scrissero, e fecero a lui scrivere dalla moglie rimasta a Pisa, perchè tornasse a finir l'opera cominciata; e vedendo, ch'ei non rispondeva nè tornava, diedero commissione di terminarla al Sogliani: già fattosi conoscere per valentissimo nel quadro del sacrifizio di Noè, dopo uscito dell'arca, e nell'altro di Abele e Caino, le cui teste mirabili, l'una per espressione di bontà, e l'altra di cattività, paiono di mano di Lionardo; dalla cui scuola egli aveva pur tratto gran parte della sua maniera, come altrove notammo; e qui aggiungeremo, che vi aveva altresì imparato quel condurre l'opere senza fretta, e con tutto l'amore e agio possibile. Il che fu cagione, ch'egli dopo i detti due quadri e la tavola, che doveva fare Perino, la quale oggi, se ben ritoccata, è una delle più belle pitture del duomo pisano, non facesse altro per allora. Perocchè gli altri due quadri per lo stesso duomo furono condotti da lui molto di poi, e con un agio infinito; oltre di che non riuscirono così belli come i primi: onde tra per questo, e per essere tanto lungo, fu dagli operai pisani a lui tolta l'opera delle cappelle, e data in processo di tempo a terminare ad altri artefici, infinitamente più solleciti del Sogliani, ma infinita-

mente lontani dalla sua bella maniera. Della quale chi cercasse altri monumenti, guardi le pitture in testa al refettorio grande de' frati di S. Marco, dove sono ritratti alcuni frati di quel convento, ai quali non manca che il favellare; e guardi pure nella chiesa contigua allo spedale di Bonifazio in via S. Gallo quella tavola grande della Concezione con sotto varii dottori della chiesa, che disputano del peccato originale; dove, perchè il soggetto fosse così sensibile, com'è uffizio della pittura, fecevi il corpo del morto Adamo, al quale sono rivolti gli atti de' dottori. In tal guisa era a cuore agli antichi pittori, che i soggetti da loro ritratti, senza difficoltà e astrazioni, ma per via de' sensi incontanente s' intendessero.

E tornando a Perino, fu sì potente la virtù della sua arte nella scuola genovese, che parve come miracolosa la rapidità del suo passaggio dalla maniera de' vecchi maestri a quella della scuola di Raffaello. La qual virtù per altro non è da tacere, che fu efficacemente secondata da un popolo pieno d' ingegno e d'industria e da una nobiltà ricchissima e nelle ricchezze vogliosa di risplendere per opere d'arti. E la pittura trovò immense occasioni di esercitarsi in lavori, massimamente a fresco, per ornare que' magnifici palazzi, che paiono tante reggie. Onde il fresco fu particolar valentía de' pittori genovesi; la fama de' quali è dovuta in gran parte al cav. Ratti, che mise in luce quanto basta per sapere di quella scuola al pari d'ogni altra. Noi per ora diremo de' discepoli di Perino; perchè gli altri, che si formarono sulle opere di lui, si condussero ad altra età, che sarà materia ai seguenti libri. E dei principali discepoli di Perino furono i fratelli Calvi, Lazzaro e Pantaleo; ma il nome del secondo si perdè ingiustamente nella fama del primo; il quale, mentre visse Pantaleo, e imitò il maestro, fu sommamente da commendare, come fece testimonianza la facciata del palazzo Spinola, e più quella storia del palazzo Pallavicino, dove ritrassero degl' ignudi, che il Vaga non arebbe rifiutato per suoi. Ma quando, morto il fratello, cominciò a salire in superbia e a credersi maggiore di sè stesso, cadde in tali abusi, che la sua arte fu da ognuno schifata. E sarebbe stato minor

male s' egli di buono fosse divenuto cattivo pittore; ma egli altresì divenne uno scellerato uomo; perocchè, vedendo primeggiare altri, e sè cadere nell' obblivione, ricorse alle male arti, danneggiando la riputazione e gl' interessi di questo e di quello; e a qualcuno, come a Giacomo Bargone, che più gli dava noia, tolse la vita col veleno. Bruttissimi esempi, che non si dovrebbono incontrare nella storia delle gentili e liberali arti.

Andrea e Ottaviano Semini, che lavorarono sempre insieme, avuti i primi insegnamenti da Antonio loro padre, si volsero poi agli esempi di Perino del Vaga, tanto stimato dallo stesso Antonio. Dicesí che Perino, udendogli un giorno censurare non so quale errore di disegno in una stampa di un' opera di Tiziano, gli ammonisse che nelle cose de' grandi artefici è da tacere il cattivo e lodare il buono. Ammonimento utile a tutte le età e però degno d' essere ripetuto. Esso corrisponde a quel *non paucis offendar maculis, ubi plura nitent* d' Orazio. I due Semini passarono poscia a Roma, invaghiti delle bellezze di Raffaello nelle opere di Perino; e studiarono il maestro come avevano studiato il discepolo; e sì presero quella divina maniera, che, tornati in patria, e adoperati in varie opere, giunsero talvolta ad ingannare i più esperti. Noterò che il Procaccini vedendo il ratto delle Sabine, ch' essi dipinsero sulla facciata del palazzo Doria, domandò se Raffaello aveva fatto altre opere in Genova. In pitture a olio poco seppero e poco operarono; sì bene nelle opere a fresco fecero assai, e per soverchia pratica finirono per perdere l' amore di un' accurata esecuzione. Vizio facile a quelli, che non fanno altro esercizio che dipingere a fresco. Anche di questi fratelli uno lasciò fama di uom tristo; cioè Ottaviano, che era il più bravo e che visse molti anni più di Andrea e passò gli ultimi in Milano, dove fece parecchie opere in fresco, che sarebbero state più lodate, se le avesse con maggior cura condotte.

Dopo avere scorse le scuole di pittura nell' Italia superiore, innalzate per virtù de' discepoli di Raffaello, prima di ricondurci a Roma, diamo un' occhiata a quelle del centro e del-

l'Italia inferiore. Anche alla Toscana il Sanzio (dove egli un tempo imparò la perfezione dell'arte), diede allora celebrati maestri; de' quali meno d'ogni altra città si giovò Fiorenza; non per nimicizia alle belle arti, ma perchè il nuovo fasto del nuovo principe chiamava in quei giorni la pittura a più popolari splendidezze. La morte del duca Alessandro fu come la morte di Cesare dittatore. Non avendo questa prodotto l'effetto di restituire la libertà alla patria, produsse l'effetto più contrario: e Roma traboccò in quel voracissimo imperio, dove quanto più perdeva il popolo in dignità e sicurezza, altrettanto acquistava in allegrie, spassi, giuochi e spettacoli. Così Fiorenza (già negli altri governi medicei avvezza a' divertimenti pubblici, e alle comparse principesche) nell'assunzione al principato di Cosimo I non pensò ad altro, che a tripudiare in giostre, mascherate, carri dipinti, apparati, celebrazioni di nozze, commedie ed altri svagamenti, che non lasciarono più vedere il tristo aspetto della tirannide abbigliata a festa. L'artefice per ciò più allora adoperato fu Aristotile da S. Gallo, come quello che al tempo di Leone, di Clemente e del duca Alessandro mostrò, che nessuno l'eguagliava, non che superava, in fare apparati di scene, archi e prospettive. Nella elezione di Cosimo e nelle sue nozze vinse sè stesso; e il Vasari non lascia di far minuta descrizione di quel ch'ei fece; e di quel che fecero altri pittori co' suoi disegni e direzione. Noi soltanto noteremo, che i soggetti delle cose dipinte nella famosa scena, dov' era figurata la città di Pisa, furono intorno alla casa medicea dal vecchio Cosimo insino a Cosimo duca. Immagini che, in cambio di contristare, rallegravano quel popolo inebriato del servire.

Meno svagate le provincie, più allora si giovarono degli ultimi esempi della buona pittura. Pescia ebbe il suo Benedetto Pagni, educato da Giulio Romano. Ebbe Pistoia un Lionardo, allievo di Gio. Francesco Penni, e quel Sebastiano Vini, che, nato veronese, volle la cittadinanza di Pistoia, e l'onorò con molte sue opere a olio e a fresco. Nè a Cortona mancarono due buoni artefici, Francesco Signorelli, nipote del famoso Luca, e

Tommaso Papacello, discepolo anch' esso di Giulio Romano: Arezzo pure si rallegrò di quel Gio. Antonio Lappoli, prima scolare del Pontormo, e poscia di Perin del Vaga in Roma, e più ancora di quel Guglielmo da Marsiglia, francese di nascita, ma per elezione di patria aretino. Costui nella sua prima giovinezza aveva atteso in Francia al dipingere in vetri, e nella scuola di maestro Claudio, che di quest' arte era capo e famosissimo, distinguevasi per il più valente. Persuaso da alcuni amici abbracciò a un tratto la religione domenicana. Della qual risoluzione ebbe presto a pentirsi, come quello che tollerar non sapeva le scortesie e invidie dei frati; onde non fu difficile a Claudio di trarnelo fuori, e condurlo seco a Roma, quando da papa Giulio vi fu chiamato per fare in palazzo alcune finestre di vetro, che insieme con tante altre bellezze disfece il sacco del 1527; e per buona ventura camparono da quella furia le due fatte in S. Maria del Popolo con entro sei storie sacre, le quali con quel freschissimo colorito, che dura ancora, mostrano, che se l'arte del dipingere in vetro fu trovata in Italia, e adoperata con grandissima lode dal Ghiberti, da Donatello, da Parri Spinello, e poscia in Venezia dai Vivarini e da altri, in Francia fu condotta alla maggior perfezione; essendosi trovato il modo di dare alle dette pitture la maggior lucidità e trasparenza possibile, e inoltre la maggior solidità e durevolezza, con sostituire alle gomme ed altre misture quei colori cotti al fuoco, che resistono a qualunque intemperie. Pure non è da negare, che i detti maestri francesi venuti in Italia ad esercitar la loro arte, non la migliorassero infinitamente, e in ispezialità Guglielmo, che sopravvisse a Claudio, morto a Roma dopo pochi anni che vi era giunto. Il qual miglioramento fu principal cagione, che il marsigliese acquistasse quella pratica e bellezza di disegno che non aveva; onde i suoi vetri mostrarono figure e storie, che valevano il pregio di quadri di eccellenti maestri italiani; come fu veduto in Arezzo, dove, chiamato e preso domicilio, visse sempre, e morì piuttosto vecchio; lasciando opere e formando discepoli, che seguitarono a mantenere in grande onore la sua arte. E pure questo Guglielmo, a cui le pitture

in vetro davano la più invidiabile riputazione, volle anch' egli michelangioleggiare in dipinture a fresco, dove apparve sì languido e smorto e manierato, quanto vivace, bello e naturale erasi mostrato ne'vetri.

Ma la città, che più d'ogni altra si rallegrò in quel tempo, fu Borgo S. Sepolcro; dov' era tornato Raffaellin del Colle, dopo essere stato discepolo del Sanzio in Roma, ed aiuto di Giulio Romano in Mantova. Il Vasari scrisse di questo artefice scarsamente e con lode minore del merito. Ciò valga per chi lo accusa di parziale verso gli artefici toscani. Ma le opere mostrarono Raffaellino per uno de'più eccellenti di quell'età, nè solamente quelle che sono in Borgo, additate da esso Vasari, ma le altre per città di Castello, per Gubbio, per Cagli e per Urbino; nelle quali altro gusto, altra grazia non s'ammira, che quella del divin Raffaello; a cui pur somigliava per dolcezza e modestia di costumi, non avendo ricusato in fine di farsi pittore dei disegni altrui, e di maestri che valevano meno di lui; quando aveva ingegno di sfolgorare tra i primi con tutto l'ingegno proprio.

Da gran tempo in questa nostra storia non abbiam fatto menzione della pittura sanese; a cui non mancarono nel XV secolo artefici degni di lode, non trasandati dal benemerito Lanzi, ma non tali da mettere la scuola sanese a quel grado, che misero la fiorentina, la veneta, la lombarda, la romana, e la bolognese il Ghirlandaio, il Bellino, il Mantegna, il Perugino e il Francia; al valore dei quali non giunse quel Matteo da Siena, che andato a Napoli riuscì forse più giovevole a quella scuola, per aver cooperato a svegliarvi un po'di gusto di quella maniera, che è tra la vecchia e la moderna. E di questo abbassamento della scuola sanese a petto all'altre troviamo le cagioni nell'indole civile di quella repubblica. Dove finchè la parte popolare soverchiò, fu ostinatissima avversione a qualunque forestiero: di che, se altre testimonianze non fussero, il mostrerebbero gli statuti de'pittori; ne' quali era un articolo diretto a svogliare gli artefici forestieri di condurre opere in Siena; e perchè l'ordine non dovesse parere incivile, fu espresso nelle

seguenti parole: *Qualunque forestiero volesse lavorare paghi un fiorino;* e in oltre: *Dia una buona e sufficiente ricolta insino alla quantità di XXV lire.* Ciò, come pure stima il Lanzi, fu con utile de' pittori e con iscapito dell' arte, la quale, come che in ogni città dia frutti distintamente differenti, nondimeno ha mestieri di universale alimento; e ristretta, e segregata in alcun luogo, per quanto questo sia fecondo d' ingegni e di buone voglie, è forza che isterilisca. In fatti l' altre scuole, che fra loro tennero viva comunicazione, prosperarono in modo, che sebbene la gloria d' una non si confonda con quella di un altra, pure si vede, che l' una si giovò dell' altra notabilmente. Fra la fine del secolo XV e il principiare del XVI le continue e fierissime discordie, e le tante mutazioni e instabilità di governo (che in nessuna repubblica furono sì frequenti come nella sanese) fecero a poco a poco crescere l' autorità de' nobili: i quali ebbero bisogno di valersi di pittori di fuori; dacchè nei nobili non era, come nella plebe, sì vivo l'amore di libertà, che volessero tollerare l'arte in basso, piuttostochè vedere gli odiosi visi degli strani. Anzi fino dal tempo che il potere della nobiltà prevalse nel reggimento, fu la gente sanese notata per una special cortesía e amabilità verso i forestieri. Solo rimase l'odio contro ai fiorentini: onde da ogni altra città, fuori che da Firenze (benchè fosse allora la più fiorente di artefici) vollero che venisse il soccorso alla pittura sanese. Antica, feroce, terribil gara era fra queste città; quanto più vicine, tanto più inclinate a odiarsi ed offendersi. Avevano altresì gareggiato di studi e di arti. Firenze in questa lotta era rimasta superiore; e se il merito di tale vittoria deve attribuirsi alla protezione e magnificenza de' Medici, che nel decimo quinto secolo cominciarono a signoreggiarla, a prezzo di servitù comprò lo splendore dell'arte. Ma qual vergogna per que' gagliardi petti de' sanesi non sarebbe stata, se avessino ricorso all'abborrita emola, perchè la patria pittura tornasse in onore? Fu pertanto desiderio comune che da Perugia s'impetrasse l'aiuto: dove il Vannucci aveva fatto allievi, che di loro facevano parlare in tutta Italia. E prima il Bonfigli fu chiamato; poscia il Pinturic-

chio, che seco vi trasse il divino Raffaello, come in altro luogo è stato detto, per servir degnamente al magnanimo desiderio del cardinal Piccolomini. Divenuto della sanese repubblica, non signore, ma tiranno il Petrucci, volle mostrare anch'egli di amare le arti, e chiamò il Genga, altro discepolo del Perugino, per farlo dipingere nel suo palazzo. I quali artefici a dir vero rialzarono la scuola sanese, e la fecero correre verso le maniere de'sommi. Ma non vi giunse che per opera di quattro discepoli di Raffaello: voglio dire, del Pacchiarotto, del Razzi, del Mecherino e del Peruzzi.

Iacopo Pacchiarotto nacque in Siena sul finire del decimo quinto secolo; e come ne'primi anni studiò molto le opere di Pietro Perugino (il che dimostrarono in Siena alcuni suoi quadri, e segnatamente quello assai bello della Nostra Donna in San Cristoforo) così in processo di tempo divenne studiosissimo delle opere di Raffaello. Di che pure fecero gloriosa testimonianza i dipinti in S. Caterina e S. Bernardino: dove fra l'altre cose è degna di speciale ammirazione la visita, che S. Caterina fa al cadavere di S. Agnese di Montepulciano: essendovi molte figure con arie di teste sì gentili e graziose, che non farebbero torto allo stesso Raffaello. Accadde in quel tempo una sollevazione di popolo in Siena. La quale quanto più aveva fuggito la servitù, tanto più misera doveva incontrarla. Quelle discordie, per le quali la troppo odiata e malvoluta nobiltà divenne tiranna della repubblica, furono pure cagione, perchè alla fine divenissero della stessa repubblica tiranni gli oltramontani sotto colore di volerla proteggere e mantener quieta; come se a un Carlo V o a un Francesco I avesse potuto piacere la conservazione di un popolo libero nel cuore d'Italia. Questa funestissima tutela dell'imperatore era stata da principio affidata ad un affezionato di Cesare, ad Alfonso Piccolomini, duca di Amalfi. Il quale ne-usò per forma, che l'autorità sua non pur crebbe ogni dì, ma, quel che è peggio, fomentò tristamente la cupidigia de'suoi aderenti: onde la casa de'Salvi si levò in tanta superbia e arroganza, che onte e danni ed asprezze continue ne aveva il popolo. Ma quel popolo quanto

più ciecamente andava incontro alla servitù, tanto meno era fatto per tollerarla: e con sempre nuove e infruttuose sollevazioni e congiure rendeva più feroce la potente tirannide di Cesare. Pare che il Pacchiarotto rimanesse intinto nella congiura ordita contro la tutela spagnuola, rappresentata dal duca d'Amalfi, e renduta più crudele dalle insolenze dei Salvi; e, come molti altri, avrebbe lasciato il capo nelle mani del carnefice, se non si fosse riparato e tenuto nascosto nel convento de' minori osservanti. Donde poi trasferitosi in Francia, e fatto ivi alcune opere insieme col Rosso fiorentino, vi morì, lasciando fama di sè, e di quel che operò, molto illustre.

Intorno al paese del Razzi è controversia fra gli scrittori; e senza ripetere quel che da loro è stato detto, affermeremo con migliori testimonianze, ch'egli nacque in Vercelli nel 1479, e le prime cose dell'arte apparò da quel Giovenone, che fu capo di un' antica scuola vercellese. Poscia in Milano divenne miglior coloritore e più pratico ombreggiatore; e a far nuovi acquisti andò da indi a non molto a Roma; dove con maniera piuttosto lombarda fece alcune pitture in Vaticano nella sala della Segnatura: che, non essendo molto piaciute a papa Giulio, furono atterrate per dar luogo alle sublimi storie di Raffaello. Il quale per altro impetrò, che fosse perdonato alle grottesche, parendogli lodevole il servirsi del loro partimento. Miglior fortuna ebbero le sue storie nel palazzo Ghigi, oggi detto la Farnesina, dove ritrasse in colori a fresco i fatti del macedone Alessandro; tra i quali si dinota per bellezza di prospettiva, splendore di vesti, e gaiezza di volti lo sponsalizio di Rossane in altro luogo da noi descritto.

Suscitatasi in Roma quella maraviglia delle opere di Raffaello e di Michelangelo, il Razzi insieme con gli altri a quella si volse: e se non può annoverarsi fra i discepoli del Sanzio, convien dirlo non leggermente studioso della sua maniera; come dimostrano le sue opere in Siena: dove menato da alcuni mercanti agenti della nobil casa Spannocchi, e piaciutogli l'umor vivace e cortese della gente sanese, vi fermò domicilio e n' ebbe cittadinanza. Ma la cosa, che lo mise subito nella grazia di quei

signori, furono i ritratti; alla cui ambizione, forte quanto l' amore di noi stessi, devono la maggior parte degli artefici le loro maggiori prosperità. E se alle parole del Vasari dovessimo aggiustare piena fede, dovremmo altresì attribuire la benevolenza, ch' egli si guadagnò in quella città, all' essere uomo allegro, licenzioso, e da tenere gli altri in piacere e spasso con vivere poco onestamente; onde gli furono dati i due soprannomi di Mattaccio e di Sodoma; coi quali, e segnatamente col secondo, che tiene a maggiore infamia, il suo nome è conosciuto alla posterità: come che il padre Della Valle tentasse, ma invano, di sconficcarglieli, accusando il Vasari; il quale è da credere, che non avrebbe osato di pubblicare allora que' vituperii se non fossero stati nella opinione dell' universale, che doveva ben conoscere i fatti e costumi di Giovannantonio, mancato di soli diciannove anni, quando lo storico pubblicò la vita di lui. Bene crediamo che messer Giorgio, stomacato della vita strana e bestiale del Razzi, non sapesse condursi a dargli quella lode che come artista meritava; e piuttosto al caso che alla virtù di lui riferisse certe opere, alla cui bellezza non poteva contrastare: come erano per vero dire l' Epifania a S. Agostino, il Cristo flagellato nel chiostro di S. Francesco, il San Sebastiano non ha guari trasportato nella R. Gallería di Firenze, e sopra tutte la S. Caterina venuta meno, dipinta a fresco in una cappella di S. Domenico, e tanto ammirata dal Peruzzi che diceva, non aver mai veduto cosa, dove fosse meglio espresso l' effetto di persona svenuta. Potremmo riferire l' elogio, che di lui fece il Giovio, ben diverso da ciò che ne scrisse il Vasari, se non ci paresse meglio di far valere la opinione di un grande artista e competente giudice, di Annibale Caracci, che chiamò il Sodoma maestro grandissimo, e stimò poche pitture potersi antimettere alle sue migliori. Ma se troppo rigido e forse ingiusto si mostrò il biografo aretino, ecclissando la virtù dell' ingegno coi vizii dell' animo, non crediamo tuttavía doverci scostare dalla sua sentenza principale, che i costumi impedirono al Razzi di conseguire maggior gloria nell' arte, e il ridussero in vecchiaia un pittore di pratica, che lavorava quà e là più per

cacciare la fame, che per acquistarsi onore; onde mal s'avviserebbe chi volesse pigliar concetto del suo merito dalle ultime sue pitture, e specialmente da quelle fatte senza molto studio nella città di Pisa, Volterra e Lucca: comecchè per altro anche in queste appaia sempre qual cosa del suo ingegno lieto, pronto, vario, capriccioso, vivacissimo; che quanto ci dispiace nella memoria delle sue azioni, altrettanto ci piace nella vista de' suoi dipinti.

Costumi diversi e non minore ingegno ebbe Domenico, detto Mecherino da fanciullo: il quale era figliuolo di un lavoratore di Lorenzo Beccafumi, cittadino sanese, da cui prese il cognome; perchè, avendolo veduto, mentre ancor garzoncello guardava gli armenti, disegnare, quasi un altro Giotto, sopra la rena, il trasse in città, e lo diede al Capanna, perchè gli piacesse di avviarlo all'arte. Questo Capanna sanese, che aiutò Domenico Pecori divenuto vecchio, è detto dal Vasari maestro ragionevole, e conosciuto principalmente per le tante facciate di chiaroscuro che fece in Siena; oltre ad alcune tavole, per le quali fu giudicato, che, se fusse vissuto più lungamente, avrebbe fatto notabile acquisto nell'arte. Non di meno, come anche il Lanzi stima, non aveva la scuola sanese nella fine del quattrocento miglior pennello del Capanna: col quale, stato qualche anno Mecherino, fece rapido avanzamento, per aver vedute alcune tavole di Pietro Perugino, che gli apersero l'ingegno alla migliore maniera; onde quando intese i miracoli di Raffaello in Roma, non mise tempo in mezzo, e a quella città si condusse; dove, rimasto due anni, fu sì cupido dello studiare la maniera del Sanzio, e sì fedele nell'imitarla, che il Baldinucci non dubita di crederlo della sua scuola, come che notizie particolari non avesse. Pare che la fama, che di sè levava in Siena il Sodoma, e il desiderio di gareggiare con esso lui, lo facesse rimpatriare. E ben accadde, che mentre all'uno, per le cose già dette, scemava-la riputazione, all'altro cresceva; sì pervenne a quella eccellenza da potersi stimare uno de' migliori ingegni della scuola sanese. Una delle prime opere ch'ei, tornato in patria, a concorrenza del Sodoma condusse, fu una fac-

ciata di casa Borghesi; dove, secondo che fu allora giudicato, non ebbe la palma. La quale per altro nè il Sodoma nè altri potè contrastargli nelle storie di figure piccole, facendole con tanta grazia e dolcezza che la maggiore non si potría desiderare. Siena ne possiede varii saggi: e particolarmente nel suo Istituto delle belle arti si conservano due tavole, in una delle quali è S. Caterina con sotto in figurine a tempera tutte le geste della sua vita, che era stata fatta pe' monaci di Monte Oliveto, e nell' altra, eseguita per le monache di S. Paolo, è la natività di Nostra Donna. Nè minor testimonianza fanno della rara eccellenza del dipingere di Domenico le tavole, che si veggono ancora in quella città nella Chiesa di S. Spirito e nella compagnía di S. Bernardino. Nè qui è da tacere, che il Mecherino, avendo osservato quel che pure a noi, e con più lunga esperienza è toccato di vedere, cioè che le pitture a tempera dei quattrocentisti, come (per dire de' più eccellenti) di fra Giovanni di Fiesole, di fra Filippo Lippi e di Benozzo Gozzoli, si mantengono assai meglio, e più lungamente che le cose a olio, prese tanto amore a quella prima maniera, che assai più nel dipingere a tempera che a olio si mostrò eccellente, come le sopra accennate opere dimostrano, e segnatamente le piccole storie, fatte tutte a tempera; anzi nella pittura a olio, come altresì notò il Lanzi, non ebbe colorito nè molto vago nè molto verace; là dove il suo emolo in questa parte il vinceva di gran lunga. Ma nel fresco fu molto adoperato Domenico. Dove certo è grandemente da ammirare per le difficoltà superate, comecchè non si vegga più un artista, che fa secondo la propria natura, placida e graziosa. Vuol grandeggiare perchè la qualità della pittura a fresco il richiede: e oltre a ciò vuol anch' egli partecipare a quella special gloria, che allora il mondo ammirava in Michelangelo. E se in varie tavole ne aveva dato segno con poca sua lode, più volle seguitare il pericoloso esempio nelle pitture a fresco. Dove per altro due cose a special gloria del Beccafumi è da notare. L' aver egli in Toscana superato per il primo, e per ciò insegnato agli altri la difficoltà di quello scortare, che si chiama dal sotto in

su: la quale nell'Italia di sopra era stata sì mirabilmente vinta dal Correggio. E la seconda cosa, assai più notabile della prima, è di avere l'opera sua dedicata a prolungare la memoria di fatti eternamente gloriosi.

D'ordinario a mano a mano che i popoli s'avvallano nella servitù, viene in essi ogni dì mancando l'amore alla libertà, e s'insinua negli animi quasi una dolce necessità di obbedire a un solo. Ma in Siena quanto più fuggiva la libertà, tanto più gagliardo si faceva il desiderio di possederla. Del quale alcuna testimonianza pur ci rendono le cose dipinte dal Beccafumi. Aveva egli in casa Agostini, oggi Bindi Sergardi, nella volta di una camera dipinto a fresco con varii spartimenti alcune storie dell'antica Roma; fra le quali maravigliosissime riuscirono quelle in piccole figure, che rappresentavano la virtù di Torquato e la terribile fine di Catone. Quest'opera sì per l'arte, e sì per le immagini figurate, piacque tanto, che il pittore fu stimato degno di dipingere nel palazzo della pubblica Signoría. E la sala, detta del Concistoro, gli fu commessa; la quale con la sua forma porse il destro a Domenico di raccogliere alla vista, quasi ad un girar d'occhio, i più solenni esempi dell'antica libertà. E primieramente negli spigoli della volta, che dividendo un tondo per metà formano otto vani, figurò otto uomini segnalati, che hanno difesa la repubblica ed osservato le leggi. E nel tondo, che è nel mezzo della volta, fece una Giustizia, e dalle parti in due ottangoli due femmine, l'una delle quali, attorniata da alcuni fanciulli, e avendo in mano un cuore, rappresenta l'amore che si deve alla patria, e l'altra con altrettanti putti rappresenta la concordia de' cittadini. Tre virtù che sono le fondamenta della libertà d'una repubblica. Il Vasari lodando, come cosa dipinta, la figura della Giustizia, dice che *non è possibile immaginare, non che vedere, la più bella figura di questa, nè altra fatta con maggior giudizio ed arte, fra quante ne furono mai dipinte che scortassino dal di sotto in su.* Nelle due teste della sala veggonsi due grandi storie. In una sono Marco Lepido e Fulvio Flacco, che tenendo insieme il magistrato della Censura, di nemici divengono ami-

cissimi, per benefizio della patria; e nell' altra è Codro Ateniese, che con la propria morte diede ai suoi la vittoria. In ciascuna delle facciate della stessa sala fece Domenico due storie, che mettono in mezzo un ottangolo. E da una parte si vede la storia di Postumio Tiburzio dittatore, che con la morte del proprio figliuolo mostra quanto sia necessaria nelle milizie la obbedienza. Segue (nell' ottangolo) Spurio Cassio, decapitato per aver fatto dubitare al senato, ch' ei non volesse farsi re; e nel quadro accanto sono arsi per ordine di P. Muzio Tribuno tutti coloro, che con esso Spurio aspiravano alla tirannide della patria. Nell' opposta facciata vedi Zaleuco principe, che, per non violare le leggi, fa cavare un occhio a sè, ed uno al figliuolo; e nell' ottangolo, e nell' altro quadro sono ritratti Marco Manilio, fatto precipitare dal Campidoglio, e Spurio Melio, ucciso per aver sospettato il popolo, che volesse divenir tiranno della repubblica.

Io credo che quando il popolo senese entrava in questa sala, vedendo quasi ad un girar d' occhio tanti esempi di virtù antica, doveva fremere di sdegno, e rinfocolarsi ad ogni istante nel disperato desiderio di conservare la boccheggiante libertà della patria. E ancor oggi chi, entrandovi, rimarrebbe freddo spettatore di sì virtuose glorie? Chi non sentirebbe che l' arte qui non vaneggia in superstizioni: non ride in oscenità: non si compiace in adulazioni: non imbaldanzisce in delitti? Artefici, io vi supplico a ripensare a queste cose: e a tener cura, il più che potete, della qualità dei suggetti, se volete che l' opera vostra debba dirsi civile e liberale in ogni secolo. Augureranno tutti i cuori generosi lunga vita ai dipinti, che Domenico condusse nella sala del Concistoro di Siena, non ostante i difetti che potranno scorgervi i maestri dell' arte. Ma chi lamenterebbe la perdita di ciò, ch' ei lavorò per corteggiare la venuta in Siena di Carlo imperadore; onde dobbiamo ricordarci di colui, che, dopo avere spolpata e mangiata crudelmente quella repubblica, lasciò che i miseri avanzi finisse Cosimo I?

Di ben altra memoria è quel che fece Domenico a Genova in servizio di Andrea Doria; ma in quella occasione non si

portò in maniera, che l'opera potesse annoverarsi fra le sue migliori; e il Vasari ne attribuisce la cagione al non trovare l'artefice in quel luogo il semplice e libero modo di vita, che aveva sempre tenuto. E in vero sebbene fosse in corte d'un principe conservatore non occupatore della libertà della patria, non di meno qualunque men libero vivere doveva dar noia ad un artefice, che aveva empito di tanta libertà la sala del Concistoro. Veramente anche in Pisa in quella Nostra Donna, che fece a Sebastiano della Seta operaio del duomo, non mostrò quella perfezione, di cui era capace, e se ne scusava col dire, che fuori dell' aria di Siena non gli pareva di saper lavorare; e certo non è cosa indifferente ad un artista il luogo: dove sembra, che le impressioni ricevute sin dall' infanzia, e certe affezioni che non s'eccitano nell'animo nostro, che proprio guardando alcuni oggetti che furono compagni e testimonii della nostra vita, aiutino e sveglino potentemente l'ingegno.

Ma la minore eccellenza del Beccafumi non era tutta effetto dell' aria, ma sì bene della vecchiaia, nella quale peggiorò notabilmente; e se mai non fu molto lodato di vaghezza nelle arie delle teste, e in ciò gli fu sempre anteposto il Sodoma, più ne fu biasimato da ultimo, e segnatamente nell'opera a fresco che fece dietro all' altar maggiore del duomo, cui l'ariaccia spaventata delle teste, nonostante l'altre parti buone, rese spiacevole anzi che no. E questa fu l'ultima dipintura ch' egli conducesse; perchè, entratogli poi il capriccio di fare di rilievo, si diede al fondere de' bronzi; e durando per ciò maggiori e insolite fatiche, s' affrettò di qualche anno la morte. La quale fu molto pianta dai suoi concittadini, che l'avevano conosciuto non men buono che valente.

Di Baldassarre Peruzzi abbiamo già fatto menzione, e notato l' onore che gli fecero le prospettive dipinte al tempo di Giulio II e di Leon X. E Leone l'adoperò eziandio per la chiesa di San Pietro: e nella creazione di papa Clemente fece l'apparato della coronazione; fece ancora il disegno della sepoltura di papa Adriano, che doveva essere lavorata di marmo da Michelangelo scultore sanese; finì in oltre in S. Pietro la fac-

ciata della cappella maggiore; e nella cappella, dov'è il sepolcro di papa Sisto, dipinse di chiaroscuro nelle nicchie, dietro l' altare, alcuni apostoli. Venuto il disastro dell' anno 1527 Baldassarre fu de' più travagliati e mal conci. Fatto prigione dagli Spagnuoli, non solo perdè ogni suo avere, ma ricevette da quei barbari ogni più fiero strazio, credendolo per la nobiltà e gravità del suo aspetto, qualche prelato travestito, atto a pagare una grossa taglia; e non fu libero dalle loro mani, che quando s' avvidero ch' egli era un povero dipintore. Ma come la fortuna non l' avesse a bastanza afflitto, tornandosene a Siena fu per strada svaligiato e spogliato d' ogni cosa: onde arrivò in patria, come conta il Vasari, in camicia. Rivestito dagli amici, e da ognuno amorevolmente accolto, non istette guari di tempo ad essere degnamente adoperato sì in pittura e sì in architettura. Nè ad altro anno che a quello stimiamo doversi riferire le migliori opere dipinte, ch' egli mai facesse, cioè il giudizio di Paride in villa Belcaro, e nel duomo di Siena la famosa Sibilla, che predice ad Augusto il parto della Vergine; maravigliosa per lo spirito ed elevatezza dell' espressione, dove t' avvedi che il Peruzzi aveva guardato le sibille di Raffaello, senza che per altro il ricordarsi di quel divino, scemasse l' impeto della sua fantasía. E ben a ragione la città di Siena mostra questa pittura fra le più famose della sua scuola pittoresca.

E forse altri monumenti del suo pennello avría lasciato, se in quello stesso tempo non l' avesse chiamato la patria a servirla come architetto nelle fortificazioni che aveva ordinate. Alle quali attese con abilità di artista e con amore di cittadino. Ma quando Clemente VII lo invitava a prestar la sua opera nel campo e nella espugnazione di Firenze, ricusò costantemente, amando più, come dice il Vasari, la libertà dell' antica patria, che la grazia del papa; il quale per un pezzo gli portò non piccolo odio; e per sedarlo, fu mestieri della mediazione e favore dei cardinali Triulzi e Cesarini; mercè dei quali Baldassarre potè dopo la guerra tornare a Roma, dove mentre lavorava nella casa de' Massimi, fu sopraggiunto dalla morte: che, siccome fu inaspettata e violenta, si sparse la voce

che da qualche suo emolo fosse stato avvelenato. Ma il morire, come che affrettato, non sarebbe a lui dispiaciuto, se non avesse lasciato la famiglia in poverissimo stato. E pure il valente uomo aveva continuamente lavorato, e non solo per privati, ma per grandi principi; alla cui magnificenza nessuno servì meglio di lui. E chi non avrebbe creduto, che dovesse arricchire uno, il quale operò sì eccellentemente in cosa, che dava più di ogni altra nel genio al magnifico Leone? Ma furono più eccessive nell' artefice la timidità e la modestia, che discreto nei signori il desiderio di riconoscerlo.

Raggiungiamo ora l' arte nel luogo più basso d' Italia. La pittura napoletana ebbe anch' essa notabile aumento di valore dai discepoli di Raffaello; e l' ordine della nostra istoria vuole che si cominci da Andrea Sabatini di Salerno. Il quale, aperto gli occhi alla miglior maniera per quella Assunzione di Nostra Donna, dipinta nel duomo di Napoli da Pietro Perugino, si mise in cammino per alla volta di Perugia, affine di frequentare quella divina scuola. Ma, udito per via narrare i miracoli di Raffaello nella prima sala del Vaticano, tratto da maggior desiderio si trasferì a Roma. Nè altro fece che darsi per discepolo a quel celeste uomo; e tanto fu l' amore di apprendere la sua maniera, della cui bellezza non sapeva saziarsi, che in poco, tempo spogliatosi d' ogni vecchia durezza, imparò a vincere le maggiori difficoltà nel disegno, divenne morbidissimo e dilicato coloritore, e nei panneggiamenti tenne il modo più largo e naturale. Vuole il De Dominici, che Raffaello, veduta la perfezione di Andrea in ogni cosa dell' arte, lo ponesse a lavorare coi suoi cartoni nelle storie del Vaticano, e poscia in quelle di Torre Borgia. Ma nel tempo che Andrea a sì gran passi avanzava nella pratica del dipingere, e nella benevolenza di Raffaello, che lo amava non solo per la felice disposizione dell' ingegno, ma ancora per la dolcezza e bontà dei costumi, fu a un tratto richiamato a Salerno dal padre, che, infermatosi a morte, desiderò innanzi di chiudere gli occhi, rivedere il suo ben amato figliuolo. Colle lagrime agli occhi il buon Andrea mostrò la lettera del padre a Raf-

faello: il quale commosso dalla tenerezza di quel desiderio, lo esortò a partir presto, aggiungendogli bonissimi conforti a sopportare la dolorosa perdita. Partito adunque Andrea, con promessa al maestro di tornare a lui dopo avere acconcie le sue cose, fu a tempo di giungere a consolare de' suoi uffizii estremi il caro padre: che da indi a poco morì, lasciando ad Andrea il peso delle domestiche faccende. Le quali e i caldi prieghi della madre affettuosa gl' impedirono sempre di tornare a Roma; e invece l' obbligarono di condursi a Napoli per comporre alcune discordie e litigi, che portavano il disordine ai suoi affari. Ma non appena egli vi giunse, che tosto si sparse la voce, ch' era venuto un salernitano discepolo di Raffaello: la cui fama già, non meno che altrove suonava maravigliosissima in Napoli; onde subito ognuno si volse a conoscerlo, e commettergli opere; e fra quelle, che maggiormente allora lo fecero venire in fama, furono le storie a fresco nella cappella del conte di San Severino in San Domenico Maggiore, e le altre parimente a fresco nella tribuna di San Gaudioso; perchè sì le prime come le seconde (con gran perdita dell' arte napoletana distrutte) mostrarono quanto vicino alla maniera del maestro andò il salernitano. Quindi non è a dire quanto a lui moltiplicassero ogni dì i lavori e le commissioni; le quali furono nuova e potente cagione, perchè non andasse a Roma, dove lo stesso Raffaello, memore delle gentili maniere e dell' onesto vivere di Andrea, faceva istanza di riaverlo; e così allungando e temporeggiando, sopraggiunsegli la nuova del transito di quell' angelo; che in guisa lo contristò e addolorò, che, lasciato i pennelli e ogni altro affare, non faceva che piangere continuamente. Tanto era amato Raffaello dai suoi discepoli! Alla fine persuaso dai parenti ed amici, e non poco racconsolato, ripigliò il dipingere per molti giorni abbandonato, e diede principio a una grand' opera nel così detto Seggio di Capuana: la quale commessagli da' nobili, vollero questi che vi ritraesse istorie del regno con alcuna impresa di Carlo V, poco innanzi eletto imperatore in Francfort per la morte del suo avolo Massimiliano. Il che ci

conduce a dir qualche parola dello stato pubblico di Napoli in quel tempo, che Andrea di Salerno rendeva sì splendido servizio all' arte napoletana.

La venuta di Carlo VIII in Italia, che bisogna rammentar di continuo, e sempre con segni di grandissimo rammarico, se alterò le cose di tutta l' Italia, massimamente portò variazione di dominii a Napoli, per la cui conquista primieramente si era mosso. Cacciato più d' una volta l' aragonese, e più d' una volta tornato, e dal mutabile popolo ricevuto con la stessa allegrezza, con la quale l' aveva veduto fuggire, alla fine la fortuna degli spagnuoli prevalendo, rimasero non pur padroni, ma tiranni non espugnabili di quel regno. La nobiltà, percossa da tanti mali e privata d' ogni potere, non ebbe più nè nerbo nè speranze di mostrarsi avversa e formidabile alla corona, come nel decimoquinto secolo; e si mutò l' odio in amore, l' ardire in servitù; sicchè gli estremi dell' abbiezione furono da lei reputate le più alte glorie. Nè forse in altro luogo fu veduto con maggior piacere e orgoglio indossare i signori le livree del principe; il qual piacere ed orgoglio tanto più crebbono, quanto più il giogo de' re di Spagna si aggravò maggiormente sopra l' infelice nazione. Laonde, se l' arte nel decimosesto secolo era costretta in ogni città a servire alla superbia de' principi, più fu veduto in Napoli, dove a quella superbia, meglio che altrove, serviva l' ignoranza dei ricchi. Misera condizione della pittura, che dappertutto fiorì più, quanto meno poteva mostrarsi civile. Dopo la sopraddetta opera del Seggio di Capuana, fu Andrea di Salerno chiamato a dipingere la Tribuna di Santa Maria delle Grazie, presso le mura della città; dove nella cupoletta fece Iddio padre corteggiato da vari Santi della religione eremitana, e in basso il figliuolo che presentava a que' religiosi i misteri della passione; e più sotto ancora, intorno alla tribuna ritrasse gli apostoli, che furono la miglior pittura, e tale che ognuno ne stupì.

Mentre che Andrea lavorava quest' opera, Polidoro da Caravaggio in quell' orribile tempesta del sacco fuggito di Roma, come già dicemmo, era giunto a Napoli; e udito subito essere

in quella città un tal Andrea di Salerno, che faceva miracoli colla pittura, e ricordatosi che lo aveva avuto compagno nella scuola dell' Urbinate, corse incontanente a lui per avere un qualche asilo alla sua travagliata povertà. Se altre volte in simili casi abbiamo dovuto mostrare esempi di bassa invidia e vituperosa ingratitudine, qui ci gode l'animo poterne notare uno di schietta e liberale amicizia. Non fu da Andrea a prima giunta riconosciuto Polidoro, la cui fisonomía, gli anni, i travagli e la barba stranamente cresciuta avevano alterata; e fingendo quello di essere un povero pittore, capitato a caso in quella città, lo pregò quanto più seppe e potè, a volergli dare qualcosa da lavorare, tanto che potesse sostentar la vita, campata appena dal crudelissimo sacco di Roma, dove aveva perduto ogni avere. Mosso a pietà il salernitano, lo fece provare a dipingere in una di quelle figure di apostoli, ch' egli faceva intorno all' anzidetta tribuna. Ma quale stupore! Cadono di mano ad Andrea i pennelli, grida il nome di Polidoro e la sua particolare eccellenza nel fresco, corre ad abbracciarlo, e facendogli le più liete ed oneste accoglienze, in casa sua lo conduce a stare. Veri discepoli del Sanzio: la cui virtù, quanto più lontana dalla invidia, tanto più prossima alla benevolenza, si era trasfusa e appresa nel loro animo. Teneva Andrea il primato dell'arte in Napoli. Nessuno poteva con lui paragonarsi, non che gareggiare. Le principali e più onorevoli opere venivano commesse a lui. Ma l'eccellente artista ad ogni altro rispetto antimette quello della verità e dell'amicizia: non gl' importa di non essere più solo a primeggiare: di non avere i principali guadagni dell' arte; di non essere mostro a dito come un prodigio non mai veduto in quella città. Predica dappertutto e rende universale la virtù dell'amico arrivato. Le sue raccomandazioni autorevoli accendono ne' signori napoletani la voglia di adoprarlo; e a torto disse il Vasari, che in Napoli ebbe Polidoro a morirsi di fame; perchè non ebbe mai più copia di lavori e maggiori dimostrazioni di stima. In Roma lo avevano fatto celebre i chiari e scuri. Più celebre lo fecero in Napoli, e poscia ancor più in Sicilia, dove passò, le cose condotte in colori. Ne' quali dice il

Vasari, *aveva preso buona e destra pratica,* mantenendo un bellissimo disegno, che, sebbene fosse assai nobile, e ritraesse più dalla natura, che non mostrarono le cose fatte in Roma, pure fece sempre travedere una certa maniera, che aveva preso dal tanto copiare ne' suoi chiari e scuri, e imitare i marmi antichi. Nè ci pare irragionevole il credere, che per ciò il salernitano il riconoscesse per Polidoro, non appena aveva terminato di abbozzare la figura dell' apostolo nella tribuna delle Grazie, come attesta il De Dominici. In quel tempo che non era ancora del tutto fuggita dal regno delle arti la imitazione del naturale, era più facile e pronto il riconoscer quelli, che più notabilmente cercavano fama ed onore nel ritrarre il bello degli antichi. Le pitture, che in Napoli, secondo il citato De Dominici, procacciarono maggior fama a Polidoro, furono un S. Pietro e un S. Paolo a olio per la stessa chiesa delle Grazie, che furono tolte da D. Antonio d'Aragona, vicerè di Napoli; il quale di tante cose belle e preziose spogliò Napoli. Ma la pittura a olio più commendata ed ammirata, che facesse mai Polidoro, fu la tavola di Cristo, che porta la croce in mezzo a gran folla di popolo, fatta in Messina; nella quale parve al Vasari, che la natura si fosse sforzata (non ostante il poco studio che di lei negli anni addietro aveva fatto Polidoro) a far l' ultime prove sue; nè dubitò altresì lodarla di colorito vaghissimo.

La fine di Polidoro fu acerba e dolorosa. Quella morte, che aveva scampato nell' eccidio di Roma, la incontrò dove meno doveva aspettarla. Tirato da quel suo primo amore alle antichità, s'accese un giorno nel desiderio di riveder Roma, e deliberato di partirsi per quella città, levò dal banco una buona quantità di denari, che in Messina, dove fu amato e premiato meglio che in ogni altro luogo, aveva guadagnati. I quali denari adocchiato un suo garzone, e preso da malvagia cupidità di rapirgli, accontatosi con altri ribaldi, la notte innanzi al suo partire, mentre dormiva, aiutato da quegli strangolò l'infelice padrone. Ma dell'infame preda non godette a lungo; poichè, scoperto, fu dalla giustizia condannato alle forche. La morte di Polidoro fu onorata con esequie solennissime, e con doglia infinita, come

scrive il Vasari, di tutta Messina, dove nella chiesa cattedrale gli fu data sepoltura.

Andrea di Salerno frattanto continuava in Napoli ad illustrar l'arte con le sue opere così a fresco come a olio. Nè la diligenza del De Dominici manca di annoverarle e descriverle. Ma per essere quasi tutte, e segnatamente le pitture a fresco, perite per le barbarie de' vicerè spagnuoli, che nè pure ai dipinti la perdonavano, non istarò qui a ripetere le cose dette da quello storico: e solamente accennerò le opere di Andrea, che furono giudicate migliori. Nella più volte rammentata tribuna fece diverse storie a olio di eccellente maniera. Una tavola di bellissimo colorito condusse per la chiesa di S. Cosimo e Damiano da surrogarsi a quella del Donzello, distrutta dall'incendio. La chiesa arcivescovile di Napoli, nella cappella della famiglia Barile, ebbe di mano d'Andrea un gran quadro a fresco, dove quell' artista mostrò la sua pratica nel lavoro del fresco. Poscia la patria volle abbellirsi dei suoi dipinti. Per i signori Sanseverini, principi di Salerno, fece una tavola, dentrovi la visitazione di Nostra Donna, nella quale ritrasse di naturale nella Vergine l'ultima principessa di Salerno, nel S. Giuseppe il marito di lei, nella Santa Elisabetta un loro eunùco, che aveva volto di vecchio, e nel S. Zaccaría quel Bernardo Tasso, che fu padre dell' immortale Torquato. Questa tavola, che riuscì maravigliosa per essere ogni immagine tolta dal vivo, ed accomodata alle figure del soggetto, fu posta nella chiesa di S. Polito, e vi rimase finchè la superstizione di un arcivescovo di Napoli non la stimò indegna della pubblica adorazione, vedendovi sembianti di creature di questo mondo.

Era il Sabbatini accusato da alcuni di fievole colorito; e per mostrare, ch' egli sapeva usarlo con vigore, quanto mestieri fosse stato, a similitudine del suo eccelso maestro, fece per la chiesetta de' Pappacoda una tavola con la Nostra Donna, il figliuolo, e S. Giovanni che scrive l' Apocalisse nell' isola di Patmos. Poi volle nello stesso quadro, che fu per la chiesa di S. Giorgio de' Genovesi, mostrare a un tempo dolcezza e vigoría di pennello, e ne fu lodatissimo; come che maggior lode

a lui venisse dalle due tavole, veramente raffaellesche, l' una per la tribuna della stessa chiesa ingrandita, e l'altra per l'altar maggiore della così detta chiesa del Soccorso.

Nel festeggiare i napoletani la venuta di Carlo V (il quale quanto più riduceva in servitù l'Italia, tanto più i diversi popoli italiani si rallegravano di vederlo) ordinarono fuori di porta Capuana un grand' arco trionfale con quattro facciate, e chiamarono Andrea a dipingere le principali vittorie di quell' imperadore. E l' opera condotta con l' aiuto di tutti coloro, che il salernitano avesse giudicato abili dipintori, riuscì di mirabile bellezza. Nè è da pretermettere, che a dipingere alcuni quadri del detto arco era stato chiamato Gio. Antonio Amato, che fu discepolo di Silvestro Buono. Il qual Gio. Antonio fu sì devoto e pio cristiano, che, quasi un altro B. Angelico, non usò ad altro fine l' arte che per isfogare il suo grande amore alle cose di Dio, e particolarmente alla Vergine, verso la quale ebbe una più particolar divozione. Narrano gli storici che ogni sabato soleva digiunar in onor di lei; nè mai dipinse il suo volto che in detto giorno, dopo essersi confessato e comunicato stando ginocchione a terra. E se bene egli si fosse condotto cogli anni a quel tempo, che la pittura non pur aveva acquistato la più bella forma, ma cominciava altresì a declinare per conceder troppo più al diletto degli occhi che a quello dell' animo, nulla di meno la sua maniera ritrasse maggiormente della diligenza e purezza de' quattrocentisti; tal che il Lanzi l' annoverò fra gli ultimi dipintori della vecchia scuola; se bene le due tavole di nostra Donna nel borgo di Chiaia, l' uno in Santa Maria del Carmine, e l' altra in San Lionardo, furono condotte da Gio. Antonio con sì buon disegno e vaghezza di colore, che, serbando il decoro e la divozione cristiana, parvero poter gareggiare con qualunque moderna dipintura: come altresì degna di tempi moderni, per la forza del colorito e per ogni altra bellezza d' arte, fu reputata la disputa dei dottori intorno all' Eucarestia per la cattedrale di Napoli.

Considerando adunque questo Gio. Antonio, sì religioso uomo, che le cose da dipingere nell' arco sopraddetto dove-

vano essere tutte profane e favolose, se ne scusò co' signori deputati, come quello che aveva fatto proponimento di non toccare i pennelli che per fare immagini sacre con quella maggior diligenza ed amore, ch' ei poteva. E l' esempio di questo Gio. Antonio dovrebbe far considerare ad alcuni scrittori di oggidì, che nel giudicare delle opere eseguite in un secolo, bisogna tener conto della natura particolare degli artefici; osservandosi molte volte, che mentre il gusto dell' età tira gl' ingegni ad una meta, sorgon di quelli che, forzati dall' indole del proprio temperamento, si volgono ad un'altra. Nè di rado si veggono di questi casi, chi ben considera la storia dell'arte; tal che resterei quasi in forse, se si debba più donare ai costumi del secolo, o a quegl' individui, ma non dubito che molto dei secondi bisogna tener ragione, se vogliamo che alle massime generali non repugnino gli esempi.

Ma tornando ad Andrea di Salerno, che più d' ogni altro nella napoletana città camminò col secolo, dopo la pittura dell' arco per Carlo V, diedesi di nuovo a dipingere tavole da chiesa, e ne fece parecchie per vari signori e monisteri, che in fine erano quelli, che in Napoli e da per tutto adoperavano la mano degli artefici in cose sacre. Ma la più bella e la più maravigliosa di tutte le pitture di Andrea, fu una Nunziata in Monte Calvario; condotta con sì mirabile bellezza di disegno, di attitudini, e di colori, che non avrebbe fatto torto alla mano stessa del divinissimo Raffaello. E ben si può conchiudere, che quel che era stato il Pippi a Mantova, il Vaga a Genova, Gaudenzio a Milano, il Garofalo a Ferrara, il Ramenghi a Bologna, e il Beccafumi a Siena, fu il Sabbatini a Napoli; dove non pochi giovani, mercè sua, s'educarono all' arte; e furono degni di ogni memoria Cesare Turco, Francesco e Fabrizio S. Fede, e un Paolillo che più d' ogni altro somigliò il maestro, e lo avrebbe forse eziandío eguagliato, se non fusse morto giovanissimo.

Ancora Polidoro da Caravaggio, nel non lungo tempo che visse in Napoli e in Sicilia, ebbe discepoli da pregiare; come sono Gio. Bernardo Lama, stato prima discepolo dell' Amato e

competitore di Marco da Siena, e quel Francesco Ruviale, detto Polidorino dalla felice imitazione del maestro; il qual Ruviale stima il Lanzi, non essere il medesimo di quel Ruviale spagnuolo che si annovera fra i discepoli del Salviati e gli aiuti del Vasari nella pittura della romana cancellería. Alcuni alla scuola di Polidoro concedono altresì Marco calabrese. A noi sembra, che la sua maniera lo renda non dubbio discepolo di Andrea di Salerno. Il vero casato di lui è Cardisco, che dal Vasari è posto innanzi ad ogni altro napoletano di quel tempo, quasi maravigliandosi che un sì bel frutto nascesse in un suolo niente fecondo di grandi pittori. Il che mostra che l' Aretino non si rammentò, quando ciò scrisse, dell' antica fertilità del suolo calabrese; dove fiorì la magna Grecia: e non ebbe alle mani buone e sufficienti notizie della pittura napoletana, trasandando per fino il nome del Sabbatini, che fu il più gran nome di quella scuola, come abbiamo veduto.

Di Marco Calabrese poche parole scrisse il Lanzi. Al quale bastò di far sapere, che operò molto in Napoli e nello stato, e sopra tutto celebra la disputa di S. Agostino in Aversa. La quale pure dallo stesso Vasari è rammentata come la più notabile sua opera: *dove si vide una maniera moderna e un bellissimo e pratico colorito.* Ma il diligente de Dominici recando quel che più a lungo ne disse lo storico aretino, il quale ci rappresentò Marco per uno che *visse di continuo allegramente e bellissimo tempo si diede,* aggiunse non poche notizie di altre sue opere, meritevoli di ricordanza: le quali nel rifacimento delle chiese e delle cappelle furono tolte dai luoghi, pe' quali erano state fatte, e molte se ne smarrirono. Gio. Filippo Crescione, Severo Irace e Lionardo Castellani furono creati di Marco, e fecero molte pitture; non indegna ricchezza dell' arte napoletana. Al cui splendore qual cosa anche in ultimo aggiunse la venuta di un altro de' più celebri ed amati discepoli del Sanzio, cioè di Gio. Francesco Penni detto il fattore, che, menato dal marchese del Vasto, arrivò a Napoli qualche tempo dopo del Caravaggese; ma poco visse, essendo la sua salute a malissimo termine ridotta. E non di meno giovò

la pittura di quel paese lasciando il gran ritratto, ch' egli in compagnia di Perin del Vaga aveva fatto in Roma della Trasfigurazione di Raffaello per ordine di papa Clemente. Il qual ritratto posto nella chiesa di S. Spirito agl' Incurabili servì di studio ai migliori dipintori, finchè dal vicerè D. Pietro Andrea d' Aragona insieme con altri quadri non fu levato.

Non si può lasciare la città di Napoli senza fare onorevole menzione di due altri pittori Gio. Vincenzo Corso e Gio. Filippo Criscuolo. Il primo indirizzato all' arte dall' Amato, e fatto in quella avanzamento prima in Napoli sotto Polidoro, e poscia in Roma sotto Perin del Vaga, ornò la patria di varie pitture descritte dallo Stanzioni: fra le quali sono da ricordare come le migliori, due tavole l' una in S. Lorenzo, rappresentante la Trinità con figure misteriose, e l' altra in S. Domenico dentrovi Cristo portante la croce, che è altresì la sola opera intatta, che di lui si possa additare. Gio. Filippo Criscuolo nacque in Gaeta di padre ostinatissimo a far del figliuolo un avvocato, sapendo che nessuna professione o arte prosperava più felicemente della forense per le cagioni da noi altrove discorse. Ma Gio. Filippo non fu meno ostinato del padre a seguitare la pittura, alla quale lo tirava la natura più potente delle tiranne educazioni; e studiò prima sotto Andrea di Salerno, ma la persecuzione paterna gli fece presto lasciar quella scuola, e senza alcun soccorso se ne andò a Roma, dove acconciatosi con Perin del Vaga, e divenuto suo aiuto, ebbe campo ed agio a studiare le cose migliori di Raffaello. E si vede che nell' animo benissimo disposto di Gio. Filippo fecero maggior frutto quelle, che la imitazione delle opere di Perino; imperocchè tornato da indi a non molto a Napoli, per li prieghi della madre e del padre, che di contrario era divenuto favorevole alla sua arte, mostrò nelle pitture che fece (e massime in quelle per le chiese dette di donna Regina e di Regina Coeli) una maniera, che punto non deviava dalla prima diligenza di Raffaello. La quale allora fu tassata di vecchiezza, non essendovi quel soverchiante, che già i discepoli e seguaci dell' Urbinate facevano vedere nei loro contorni. E qui facciamo fine ai pittori napoletani di quell' età.

Avendo noi discorso non brevemente la pittura italiana nelle mani dei discepoli di Raffaello, vien fatto ad ognuno di osservare, come per essi l' arte si dilatò in tutta l' Italia, e in alcune provincie recò uno splendore non più veduto per l' addietro. Ma non per ciò la detta arte, come che figlia di quella, ond' era divino il Sanzio, mantenne perfettamente la sua celeste origine; dalla quale non poco tralignò, non già per essere stata respinta indietro, ma per l' effetto contrario: conciossiachè i discepoli dell' Urbinate, facendo forza di tirarla più avanti che non consente la natura, la fecero traripare da quel supremo grado di perfezione, e resero vizioso quel che tale non appariva nelle ultime opere del maestro: voglio dire la imitazione delle statue greche: a cui con maggior impeto s' abbandonarono quelli, che ebbero ingegno più elevato; tra' quali non ebbe alcun freno Giulio romano: onde, come da un' artista autorevole abbiamo più volte sentito dire, le sue teste e attitudini mostrano quasi sempre i medesimi segni di quella maniera, che si era formato, studiando le sculture dell' antichità pagana. E se molto meno e quasi punto ne furono infetti il Garofalo, Gaudenzio e Andrea di Salerno, ciò fu probabilmente per aver essi lasciato la scuola del Sanzio prima che lo studio dei marmi dissotterrati fusse messo in quell' onore, a cui la stessa mente di Raffaello un poco da ultimo s' inchinò, com' è stato da noi avvertito, dov' era a proposito. Onde si può conchiudere che le opere del Pippi, e di quasi tutta la scuola di Raffaello saranno un monumento, che non si giungerà ad ammirare giammai abbastanza, paragonandole con le cose fatte dopo, ma rimarranno forse lacrimevole segno di corruzione, se con le cose fatte innanzi verranno senz' amore di parte raffrontate.

E questa esperienza (piacemi qui ribadirlo) dovrebbe assennare coloro, che oggi propongono ai giovani per esempi da studiare le cose di Raffaello, di Michelangelo, di Tiziano e del Correggio; e beffano coloro, che dicono doversi tenere per esempio da studiare i pittori del quattrocento, e forse anche del trecento, parendo ad essi cosa strana e insensata, che, potendosi guardare e seguitar l' ottimo, si abbia a guardare e seguitare

qual che ottimo non è. E così dicendo mostrano di non conoscere la più notabile fra tutte le proprietà della natura umana, ch' è quella d' avanzare. L' uomo, il quale abbia alcuna piccola disposizione a fare, è naturalmente portato a distinguersi da un altro; e per conseguenza a manifestare operando qual cosa del proprio ingegno; il che, senza cader nel biasimo, non può fare, se l' esempio che vuole imitare è perfetto; perocchè il perfetto non soffre altra variazione che in peggio; laddove se l'esempio è manchevole dell' ultima perfezione, tu puoi soddisfare all' istinto della tua natura con lodevole successo, aggiungendo in esso quel che manca. Appunto perchè Raffaello, Michelangelo, Tiziano e il Correggio hanno toccato l' estremo della perfezione, non sono da imitare dalla gioventù; e appunto perchè nel Masaccio, nel Ghirlandaio, nel Perugino, nel Bellino, e nel Mantegna rimane qual cosa da perfezionare, devono imitarsi; non già per copiarli, ma per apprendere da loro piuttostochè dai sommissimi, il modo di ritrarre con semplicità e verità le cose della natura, che è l' oggetto imitabile. Eccomi in un lavoro, dove Raffaello mi può soccorrere del suo esempio. Prenderò da lui quelle teste e quelle espressioni. Non vorrò per certo ritrarle fedelmente, perchè in tal caso avrei biasimo di copiatore: mi sforzerò di variarle secondo che alla mia fantasía vien meglio, e secondo che mi mostra l' antico. Quale sarà l' effetto? Il così detto *manierismo*.

Il fatto è questo. Dal Perugino è nato Raffaello? Nessuno il nega. Dai discepoli di Raffaello ha ricevuto maggior vantaggio o alcuno scapito la pittura? A voi, o artefici, rimetto il giudizio: non disconfessando per altro, che la scuola di Raffaello, per le pure massime e veraci esempi del maestro, avrebbe gran parte di verità e purezza antica conservato all' arte, se il rumore ogni dì crescente della maniera michelangiolesca, e più la vaghezza facile a insinuarsi delle statue antiche, non l' avesse straniata e condotta a passare i confini dell' ottimo.

LIBRO DODICESIMO

SOMMARIO

Povertà della corte di Roma dopo il sacco del 1527, e miseria degli artisti. — Pontificato di Paolo III e sua inclinazione allo splendore delle arti. — Opere di Antonio da S. Gallo in servigio e per ordine di Paolo III. — Perfezionamenti dell'architettura militare. — Michele Sanmicheli e sue opere. — Fortezza in Lido in Venezia, ed altre fortificazioni del Sanmicheli. — Architettura civile del Sanmicheli. — Opere di Giangirolamo Sanmicheli, figliuolo ed aiuto di Michele. — Pittura del giudizio di Michelangelo nella cappella Sistina. — Censure fatte alla detta opera; e risposta alle medesime. — Colorito di Michelangelo, e alcune considerazioni intorno alla maniera di quell'uomo straordinario. — Pittura della cappella Paolina. — Michelangelo succede al Sangallo nella fabbrica di S. Pietro, e fa un nuovo modello. — Brighe de' Sangallisti: e trionfo della virtù di Michelangelo. — Mette mano all'opera di S. Pietro; la quale è poi interrotta da nuove brighe e persecuzioni. — Sotto Pio V principia a voltarsi la cupola. — Morte di Michelangelo. — Opera di Michelangelo nel Campidoglio. — Inclinazioni del secolo decimosesto, suoi costumi, e nuova civiltà. — Principio dei teatri immobili. — Teatro Olimpico di Vicenza. — Avanzamenti dell'arte drammatica. — Gentilezza della poesia del Tasso. — Invenzione del Dramma in musica. — Principio di mollezza ne' costumi e di servilità negli animi; di che risente l'arte dell'architettura. — Compimento del Palazzo Farnese per opera di Michelangelo. — Considerazioni intorno alla cupola di S. Pietro. — Architetti che meglio con le loro opere rappresentano l'ammorbidita indole del secolo sestodecimo. — Andrea Palladio, e principio della sua gloria. — Jacopo Sansovino. — Sue opere in Venezia e varie considerazioni intorno alla sua architettura. — Fabbriche del Palladio condotte in Venezia. — Fabbriche del medesimo in Vicenza, e singolari meriti di quest'uomo. — Vincenzo Scamozzi, e sue prime occupazioni. — Edifizi dello Scamozzi e giudizi intorno alla sua arte e ai suoi libri di architettura. —

Giovanni da Ponte, e sue opere e meriti. — Giacomo Barozzi da Vignola. — Suoi studii, suoi viaggi e sue prime opere. — Il Vignola si stabilisce in Roma. — Serve Giulio III. — Palazzo di Caprarola fatto al Cardinal Farnese. — Scritti del Vignola, pe' quali l'architettura è ridotta a sistema. — Paragone fra il Palladio, lo Scamozzi, e il Vignola. — Jacopo Fontana. — Innalzamento dell'obelisco in piazza di San Pietro per ordine di Sisto V. — Fabbriche del Fontana, e suoi ultimi anni. — Giulio Cesare e Giovanni Fontana e loro opere. — Giacomo della Porta. — Sue opere in Roma, e in servizio della Compagnía di Gesù. — Compimento della Chiesa così detta del Gesù, ed altre opere del della Porta. — Architettura Toscana. — Giorgio Vasari familiare di Cosimo I. — Come e quanto questo principe amasse e proteggesse le arti, e qual vantaggio ad esse ne derivasse da quell'amore e protezione. — Fabbrica degli Uffizi. — Fondazione dell'Accademia delle Belle Arti in Firenze. — Fabbriche dell'Ammannati. — Bernardo Buontalenti. — Casino di S. Marco. — Suo particolare ingegno nella invenzione e direzione delle feste pubbliche e negli ornamenti delle ville reali, onde è carissimo a Francesco I. — Suo ritratto e fine infelice. — Galeazzo Alessi: e sue fabbriche in varie città d'Italia, e segnatamente in Genova. — Pellegrino Pellegrini, detto Tibaldi, e Sebastiano Serlio; amendue architetti bolognesi. — Architettura de' Napoletani sul terminare del secolo XVI.

Il sacco di Roma dell'anno 1527 e le disgrazie della famiglia Medici avevano talmente impoverite le facoltà di papa Clemente, e quelle dello stato, che non dev'essere creduto esagerato ciò che narra il Cellini, avere esso papa per alcuni suoi bisogni impegnato a certi banchieri genovesi quel diamante bellissimo, che doveva servire di bottone al suo piviale. È incredibile la perdita di gioie, di denari e d'altre cose di pregio fatta dalla Camera apostolica. Quindi gli artefici, che ricordandosi del tempo di Leone, e dei primi anni del pontificato dello stesso Clemente, tornarono a Roma, dopo la infausta pace del pontefice coll'imperatore, come che fussero onorevolmente accolti, tuttavía non trovarono più nè le stesse commissioni, nè gli stessi premii. Lo provò fra gli altri Perin del Vaga, che di Genova tornato a Roma, non ostante le eccellenti raccomandazioni avute pel cardinal Farnese, *stè*, come dice il Vasari, *molti mesi ch' egli non fece niente, e fu tentato per*

la poca carità della corte a partirsi molte volte. Della qual poca carità non ebbe a patir meno Baldassarre Peruzzi, che de' servigi da lui prestati ai papi, cardinali, ed altri personaggi grandi e ricchissimi *non ebbe*, come nota lo stesso Vasari, *alcun rilevato benefizio.*

Il solo per avventura favoreggiato in quel tempo fu Sebastiano veneziano: il quale colla mezzanità del vescovo di Vasona, maestro di casa di Sua Santità, aveva ottenuto l' uffizio del Piombo. Ma il pingue acquisto fece a lui peggio che agli altri la molta povertà: perchè, appena Sebastiano ebbe vestito l'abito di frate, diedesi a tale ozio, che quando pure, come conta il nostro Vasari, *aveva a fare una cosa, si riduceva al lavoro con una passione, che pareva andasse alla morte.* Quindi non furono molte le opere, ch' ei condusse in quel tempo; e se togli il quadro (che in vero è bellissimo e degno de' più eccellenti pittori) del martirio di Sant' Agata, di cui oggi è posseditrice la R. Gallería de' Pitti, in poche altre cose e ben piccole si travagliò. Gli fu caro quel modo da lui trovato di colorire in pietra: e fu caro altresì ai popoli, che il credevano buono per eternare le pitture: onde molti gli davano per ciò arre di denari. Ma la pigrizia, che s' era impadronita del suo corpo, fece sì, che questa sua invenzione rimanesse ancor essa vacua di opere. Nè da altri fu abbracciata: perocchè, se da un lato rendeva le pitture eterne, dall' altro accresceva per lo troppo peso la difficoltà di muoverle e di trasportarle.

La esaltazione al pontificato del cardinal Farnese, che prese il nome di Paolo III, rialzò in Roma la fortuna degli artisti. Questo pontefice veniva da una famiglia, non meno della borgiesca e della medicea, avida di dominare. I suoi costumi non erano scorretti come in Alessandro VI: non molli come in Leon X: nè era arso da quella avarizia di Clemente VII. Ma non meno di loro l' ambizione teneva quel suo vecchio animo: la quale ben presto lo tirò a volere, come gli altri, la grandezza dei propri nipoti o figliuoli, perchè la nefanda razza dei duchi Valentini e dei duchi Alessandri non mancasse di ap-

pestare il mondo. La stessa ambizione lo fece vago e desideroso della luce delle arti: e le ricchezze domestiche, accresciute smisuratamente dalle pubbliche, non gl' impedirono di procacciarsela con ogni soddisfazione. Già, essendo cardinale, ne aveva dato splendide testimonianze: da papa crebbegli la voglia e il potere: sapendo che ad ingrandire la sua casa avrebbe sopra ogni altra cosa giovato il parer magnifico e liberale, come la famiglia Medici n' aveva porto l' esempio; a cui le lettere e le arti, altamente favorite, diedero riputazione ed autorità. La qual riputazione ed autorità per altro davano noia a Paolo, che coll' abbassamento de' Medici sperava di poter procurare l' esaltamento de' Farnesi, mostrandosi apertamente ingrato verso la memoria di papa Clemente, alle cui raccomandazioni estreme pur doveva in gran parte il papato. Ma il rancore di esservi giunto troppo tardi e vecchio soffocava in lui ogni altro affetto. E più ancora il soffocava la tanto tempo ritenuta brama di vedere la sua famiglia la maggiore d' Italia. Di detta brama i primi frutti gustò il cardinal Ippolito de' Medici, che era in Roma: il quale, oltre alle preziose cose ch' egli possedeva, era sopra ogni altro fornito di benefizi e uffizi ecclesiastici. Onde non solo divise i detti benefizi con le grosse entrate, fra i suoi nipoti (che di quattordici anni aveva creati cardinali), ma andato alla guardaroba d' Ippolito s' impadronì sotto nome di spoglie, delle moltissime e bellissime anticaglie d' ogni sorte, che ivi erano raccolte. Godeva il vecchio papa non solo nell' arricchire, ma altresì nel mostrare ch' egli non era manco dei principi medicei fautore e amico delle arti e degli artefici. E poichè aveva mestieri di fortificare la potenza conferita al figliuolo Pier Luigi, creato duca di Castro, e nessuno era in Roma che l' avesse potuto in ciò servir meglio del San Gallo, fu esso de' più adoperati. E per quel mostro d' ogni più sozza libidine fortificò Ancona, Castro, Nepi ed altre città. Le quali opere riuscite benissimo, piacque al papa di guardar meglio Roma, piantandovi per mano d' Antonio più d' un bastione. E venendo fra quelli compresa la porta di Santo Spirito, ella fu fatta con tale ordine e disegno, e con tanta e così soda magni-

ficenza da pareggiare le maggiori opere antiche. Peccato che ella non fosse terminata!

Il palazzo Vaticano, al quale tanti avevano posto mano, minacciava in più luoghi rovina: onde, chiamato dal papa, il San Gallo lo rifondò tutto; ingrandì e adornò la sala, che è dinanzi alla cappella Sistina; eresse l'altra cappella, che dal nome del regnante fu chiamata Paolina: e con raro artifizio fece alcune scale per andare dalla sopraddetta sala a San Pietro, così comode e belle che *fra le antiche e moderne*, dice il Vasari, *non si è veduto ancor meglio*. Ma la maggior gloria del San Gallo è nel modello della fabbrica di San Pietro: il quale ebbe la sorte di tutti gli altri fatti avanti, cioè di rimanere senza effetto; imperocchè mancato Antonio, e succedutogli Michelangelo, questi fece un nuovo modello, parendogli quello del San Gallo troppo sminuzzato dai risalti, dai piccoli membri e colonne, e da tanti archi sopra archi, e cornici sopra cornici, oltre che giudicava il componimento più di maniera tedesca, che antica. Il sopraddetto modello, che fu condotto di legname per mano d'Antonio Labacco suo creato, e che costò più di quattro mila scudi, si conserva tuttavia in San Pietro, e mostra, non ostante i difetti appuntati dal Buonarroti, la grandissima virtù del San Gallo, il quale ebbe in animo *con ordine nuovo e modo straordinario d'ingrandire e riordinare la famosa fabbrica, dandole* (seguita lo storico) *proporzionata composizione e decoro, così nel tutto, come ne' membri.* Ma se non ebbe effetto il modello del San Gallo, non per questo rimase infruttuosa ogni sua cura per la chiesa di San Pietro: alla quale ringrossò i pilastri, e tutti i fondamenti sparsi empiè di soda materia e fece in modo forti, che non è da dubitare che quella fabbrica sia più per minacciare rovina come fece al tempo di Bramante: il quale nella solidità dell'edificare fu superato dal San Gallo, che in tal magistero per verità non ebbe pari.

Fin dal tempo che papa Paolo III era cardinale, aveva voluto per mano del San Gallo edificarsi un palazzo in Roma vicino a campo di Fiore. Divenuto papa stimò che l'edifizio (già tirato dall'architetto a buonissimo termine) dovesse altresì

crescere di grandezza e di sontuosità. Per lo che Antonio, alterando tutto il primo disegno, lo aumentò per ogni verso, e condusse fino al cornicione; che vi fu poi appiccato da Michelangelo: il quale rifece quasi in altra forma tutto quel palazzo, che certo è da riguardare per il più sontuoso, che vanti la moderna Roma. Finalmente, essendo stato Antonio mandato a comporre le differenze fra gli uomini di Terni e quelli di Narni per il lago delle Marmora, ammalato di febbre per le fatiche, che ivi dovette durare, non molto dopo si morì con dolore di quanti amavano la buona architettura. A lui sopravvisse di alcuni anni il suo fratello Anton Battista, detto il Gobbo: il quale, come intendentissimo dell'arte, aiutò sempre Antonio nelle fabbriche: e negli ultimi anni si diè anche a postillar Vitruvio, e a fare su quell'autore delle utili osservazioni, che per altro non videro mai la luce.

Mentre in Roma teneva il campo dell'architettura Antonio da San Gallo, si gloriavano gli stati Veneti di un Sanmicheli. Tanta ricchezza di sommi uomini era in que'secoli! Ma innanzi di ragionare del gran Veronese, è mestieri toccare della condizione de'tempi. Le tante e rovinose guerre, che da trenta e più anni avevano messo sossopra il mondo, se da una parte furono cagione di strazi orrendi e disonesti per le povere arti del bello, dall'altra fecero sì, che l'architettura militare, mentre la civile cominciava a declinare, salisse al più alto grado di perfezione. Dopo la passata di Carlo VIII, i modi del guerreggiare avevano per forma mutato, che non sarebbero riuscite più a nulla valevoli le opere di difesa e di offesa, che per lo innanzi erano in uso. La pestifera invenzione della polvere con tutti gli orribili strumenti, che a quella sono congiunti, richiedeva altre maniere di fortificare le terre, di piantare alloggiamenti, di mover campi, di cavar fossi, innalzar bastioni, ed altri lavori da guerra. Anche di questo novello perfezionamento di militare architettura si son vantati gli stranieri: i quali veramente non avrebbero dovuto menare altro vanto, che di averci portato le guerre, e di avere per conseguenza messo l'ingegno de' miseri italiani nella necessità di provvedere ai bisogni di

quelle. Grande e glorioso nome per certo sarà nella storia delle arti Michele Sanmicheli: il quale, nato in Verona l'anno 1484, aveva imparato i primi principii dell' architettura da Giovanni suo padre e da Bartolommeo suo zio, amendue buoni architetti. Di sedici anni se n'andò a Roma, dove studiò di maniera le cose d'architettura antiche, che in poco tempo divenuto famoso, fu in Roma e ne' luoghi che sono all' intorno, adoperato. Gli Orvietani innalzarono per mano di lui quel loro tanto nominato tempio, e dell' opera sua si servirono per altre fabbriche: la vicina città di Monte Fiascone chiamatolo, gli fece fare il duomo, che fu molto commendato dagli artisti per la bellissima forma ottangolare, e per la cupola assai svelta e graziosa, che prende tutta la chiesa. Ma le guerre, che bollivano per tutta Italia, consigliarono papa Clemente VII a servirsi del Sanmicheli in altri lavori: e datolo per compagno ad Antonio da San Gallo, lo mandò a visitare tutte le fortificazioni dello stato ecclesiastico: e segnatamente quelle di Parma e Piacenza, che, come città più lontane da Roma, erano maggiormente esposte ai pericoli della guerra, cui era per rompere l'esercito del duca di Borbone. Eseguirono il San Gallo e il Sanmicheli la commissione del pontefice, in modo che quello ne fu soddisfattissimo. E il Sanmicheli ne prese tanto diletto e conforto, che volle tornare in patria per rivedere le fortezze degli stati veneti, e sempre più ammaestrarsi e perfezionarsi in quel genere di militare architettura. Contano gli storici, che, mentre era in Padova, fatto sospettare che venisse per avventura a danno della città a rivedere quelle fortezze, fu incarcerato: e poi conosciuta la sua innocenza, non solo ottenne la liberazione, ma fu richiesto e pregato di volere con onorata provvisione e grado rimanere al servizio de'suoi naturali signori. Dovette allora Michele scusarsi, essendo obbligato col pontefice; ultimamente avuta dal papa licenza per le molte istanze de' signori veneziani, tornò dove pure il suo desiderio di essere utile alla patria il chiamava.

Fu in quel tempo, che il Sanmicheli s' aperse la via per dare all' architettura militare un nuovo aspetto, ed acquistarsi

la gloria (che indarno cercarono di usurpargli il Pagan, il Blondel, il Vauban, e lo Scheiter) di aver inventato un genere di fortificazioni, che fusse più acconcio ai bisogni delle guerre. Innanzi a lui non si costruivano i bastioni che rotondi o quadrati, i quali mancavano di difesa da tutti i punti. Il bastione triangolare, o di cinque angoli, con facce piane, e con fianchi e piazze basse, che raddoppiano le difese, e non solamente fiancheggiano la cortina, ma tutta la faccia del bastione vicino, oltre al nettare il fosso e la strada coperta e lo spalto, è tutta invenzione del Sanmicheli: della quale fu veduto il primo saggio in Verona l'anno 1527, nel bastione bellissimo e fortissimo detto *delle Maddalene:* come che negli altri costruiti di poi, l'arte del sommo architetto, renduta più franca e sicura dalla esperienza, mostrasse quell' ultima perfezione, che non è nel primo. E di questa ultima perfezione furono splendidissime e ammirate testimonianze nelle fortificazioni di Legnaio, di Porto e di Orsi Nuovo, e nelle opere fatte in Levante in servigio della repubblica.

Ma l'opera più maravigliosa di quest' uomo raro è la fortezza di Lido alla bocca del porto di Venezia: la quale per prima mostrò la sua terribile forza contro l'audace e maligna invidia, che, avendo veduto effettuato quel che a tutti pareva impossibile, (cioè di fondare una gran mole sicuramente in luogo paludoso fasciato d'ogni intorno dal mare, e bersaglio de' flussi e riflussi) cominciò a spargere, che, ancorchè la detta fabbrica fusse bellissima e fatta con tutte le considerazioni, pure la molta artiglierìa grossa che il luogo richiedeva, avrebbe nello scaricarsi cagionata la sua irreparabile rovina. Onde, parendo alla prudenza dei signori della repubblica di chiarirsi in cosa di tanta importanza, fecero condurvi grandissima quantità di artiglierìe, e delle più smisurate che fussero nell' arsenale, ed empiute tutte le cannoniere di sotto e di sopra, e caricatele anco più che l'ordinario, furono scaricate tutte in un tempo, e fu tanto (conchiude il Vasari) *il rumore, il tuono ed il terremoto, che parve che fusse rovinato il mondo, e la fortezza con tanti fuochi pareva un*

mongibello ed un inferno: ma non pertanto rimase la fabbrica nella sua medesima sodezza e stabilità, il Senato chiarissimo del molto valore del Sanmicheli, e i maligni scornati e senza giudizio.

Dopo questa vittoria il sommo architetto fortificò anche Murano: e richiesto reiterate volte da Carlo V imperatore e da Francesco I re di Francia, perchè volesse andare ai loro servigii, ricusò sempre per amore di servire alla sua patria, e particolarmente a Verona sua terra natale, che da lui fu abbellita e fortificata sopra ogni altra città: non potendosi veder nulla di più gagliardo e di più maraviglioso delle due porte, cioè la nuova, e quella del Palio; colle quali può dirsi avere il Sanmicheli pareggiato gli edifizi e fabbriche degli antichi romani. Altre fortificazioni in Verona e in altri luoghi condusse il Sanmicheli, le quali non fecero che confermargli la gloria di essere il maestro degli altri nella militare architettura. Se pure a contrastargli detto primato non possa entrare Batista Comandino, che fabbricò le mura di Urbino sotto Francesco Maria della Rovere: comecchè il suo nome, taciuto dal Vasari, sia giunto a noi senza quel grido, che meritavano i suoi lavori. Certamente il Comandino non può venire a paragone col Sanmicheli per la quantità, vastità e bellezza delle opere. Ben per altro può essere quistionabile quale dei due fosse stato il primo ad acconciar l'arte del fortificare ai bisogni delle nuove guerre.

Ma il Sanmicheli non ebbe solamente il vanto nell'architettura militare. Anche le sue opere di architettura civile mostrano un uomo da stare co' più grandi maestri, e possono quasi riguardarsi gli ultimi sforzi di un'arte, che grandeggiava con una virtù ritraente della maestà, solidità e dignità antica, senza però essere ligia dell'esempio degli antichi. La cappella de' Guareschi, oggi de' Pellegrini in S. Bernardino di Verona, che fu tenuta la più bella opera che in tal genere fosse stata fatta; il nobilissimo tempio rotondo della Madonna della Campagna vicino a Verona; la mirabile facciata d'ordine corintio della chiesa di Santa Maria in Organo

de' frati di Monte Oliveto; la cupola in S. Giorgio di Verona, che niuno aveva avuto ardire d' innalzare per la debolezza delle spalle di quella fabbrica; la quale Michele rinforzò in modo, che il peso non le dovesse nuocere minimamente; il bellissimo campanile della cattedrale veronese; il disegno oltre modo ingegnoso del Lazzeretto; e per tacere di altri edifizi, i sontuosi palazzi de' signori Canossa, Pellegrini, Verri, Pompei e della gran Guardia, farebbero splendida testimonianza dell' alto valore del Sanmicheli nella civile architettura, se quasi tutte queste fabbriche non fossero state per poco giudizio e meschinità d' animo alterate o sformate, alcune sotto gli occhi stessi dell' autore, ed altre dopo la sua morte. Tuttavía, non ostante gli storpi ed alterazioni fatte da altri, mostrano sempre quella impronta di bellezza, solidità, convenienza, semplicità ed armonía, che spiccano nelle opere del Sanmicheli. Il quale non per questo fu privo di alcuni difetti, appuntatigli dai maestri dell' arte: come per esempio l' aver troppo sottilmente scannellate le colonne doriche, e per conseguenza tolto a detto ordine parte di quel sodo, ch' è il suo principal pregio. All' ordine corintio, nota il Milizia, diè unitamente modiglioni e dentelli; ma al Milizia parve ancor più censurabile lo incassar le colonne metà dentro il muro, e di sottoporre ad esse colonne piedistalli altissimi: nel qual vizio fu superato dal Vignola, di cui più innanzi parleremo. Ma nell' arte del Sanmicheli è assai più facile notare questi pochi mancamenti, che descrivere le maravigliose virtù; in gran parte ereditate dal suo nipote Giangirolamo. Il quale in tutte le imprese d' importanza, e massimamente di fortificazione fu adoperato dallo zio, che, come dice il Vasari, lo volea sempre seco. Certo l' opera sua per fortificare Zara, e più ancora Cipri per ordine della repubblica, al cui servigio, benchè giovane, era con grossa provvisione, lo fece tenere per uno de' più grandi architetti militari, che abbia avuto l' Italia, particolarmente lodato per il gran giudizio di saper conoscere la qualità de' siti, e per la grande industria di saperli rappresentare con disegni e modelli di rilievo; il che piaceva in-

finitamente alla signoría veneziana, potendo così vedere senza partirsi di Venezia come le cose appartenenti a fortificazione passavano nei luoghi più lontani. Gran peccato ch' egli mancasse di quarantacinque anni; e tanto maggior peccato, poichè fu cagione della morte dello zio, per essersene questi infinitamente accorato, veggendo mancare in Giangirolamo la casa de' Sanmicheli. Casa veramente illustre e benemerita: a cui non le mal tolte ricchezze, o la superbia di antica prosapia, ma le liberali arti diedero un nome, che tutti i secoli vorranno conoscere.

Seguitava intanto a Roma papa Paolo a godere nello splendore delle arti. M' immagino che avrà provato gran piacere, che il desiderio di Clemente di veder dipinte le pareti della Sistina dalla mano di Michelangelo non avesse effetto, e di tanta opera potesse il suo regno illustrarsi. Abbiamo di ciò non dubbia testimonianza dal Vasari e dal Condivi, che, avendo Paolo, appena avuto il papato, mandato per lui, e ricercatolo a star seco, Michelangelo dubitando di non essere impedito nell' opera della sepoltura, rispose *di non potere*, essendo obbligato per contratto al duca d' Urbino. Al che turbato replicò il papa: *Egli son già trent' anni che io ho questa voglia: ed ora, ch' io son papa, non me la posso cavare? dov' è questo contratto? io lo voglio stracciare.* E dopo queste parole, accompagnato da otto o dieci cardinali, volle vedere il cartone fatto sotto Clemente, per la facciata della cappella di Sisto, e le statue altresì, ch' aveva già fatte, per la sepoltura di papa Giulio. Quindi fatto nascere nuovo contratto cogli agenti del duca, e forzatolo a contentarsi di sole tre statue di mano di Michelangelo, volle che mettesse ad esecuzione il gran lavoro della Sistina, ordinandogli per prima cosa, che vi ponesse la impresa della sua famiglia. Ma in questo ambizioso desiderio si lasciò vincere dalla virtù dell' artista, che senza adulazione gli mostrò, che sarebbe stata troppo manifesta ingiustizia verso la memoria di papa Clemente il mettere altra arma che la sua; essendo che da lui ebbe principio e invenzione l' opera. Della quale dovendo noi parlare, reche-

remo innanzi la descrizione fatta dal Condivi, che in poche parole ci pare la più acconcia a darne un compiuto ritratto.

Egli dice: *Che il tutto, essendo diviso in parte destra e sinistra, superiore ed inferiore e di mezzo, nella parte di mezzo dell' aria, vicini alla terra, sono li sette angioli descritti da S. Giovanni nell' Apocalisse, che colle trombe alla bocca chiamano i morti al giudizio dalle quattro parti del mondo: trai quali ne sono due altri col libro aperto in mano, nel quale ciascheduno leggendo, e riconoscendo la passata vita, abbia quasi da sè stesso a giudicarsi. Al suono di queste trombe si vedono in terra aprire i monumenti, ed uscir fuore l'umana specie in vari e maravigliosi gesti; mentrechè alcuni, secondo la profezia di Ezecchiello, solamente l' ossatura hanno riunita insieme, alcuni di carne mezza vestita, altri tutta. Chi ignudo, chi vestito di quei panni o lenzuola, in che portato alla fossa fu involto, e di quelle cercar di svilupparsi. Fra questi alcuni ci sono, che non paiono ben desti: e riguardando il cielo, stanno quasi dubbiosi, dove la divina giustizia li chiami. Qui è dilettevol cosa o vedere alcuni con fatica e sforzo uscir fuor della terra; e chi colle braccia tese al cielo pigliare il volo: chi di già averlo preso: elevati in aria, chi più, chi meno, in vari gesti e modi. Sopra gli angioli delle trombe è il figliuol di Dio in maestà, col braccio e potente destra elevata, in guisa d' uomo, che irato maledica i rei, e gli scacci dalla faccia sua al fuoco eterno: e colla sinistra distesa alla parte destra, par che dolcemente raccolga i buoni. Per la cui sentenza si veggono li angeli tra cielo e terra, come esecutori della divina sentenza, nella destra correre in aiuto delli eletti, a cui dalli maligni spiriti fosse impedito il volo; e nella sinistra per ributtare a terra i reprobi, che già per loro audacia si fossino innalzati; i quali reprobi però da' maligni spiriti sono in giù ritirati, i superbi per i capelli, i lussuriosi per le parti vergognose, e conseguentemente ogni vizioso per quella parte, in che peccò. Sotto ai quali reprobi si vede Caronte colla sua navicella, tal quale lo descrive*

Dante nel suo Inferno, nella palude d' Acheronte, il quale alza il remo per battere qualunque anima lenta si dimostrasse: e giunta la barca alla ripa, si veggon tutte quelle anime, dalla barca a gara gittarsi fuori spronate dalla Divina Giustizia: sicchè la tema, come dice il poeta, si volge in desio. Poi ricevuta da Minos la sentenza, esser tirate da' maligni spiriti al cupo inferno; dove si veggiono maravigliosi atti di gravi e disperati affetti, quali ricerca il luogo. Intorno al figliuol d' Iddio nelle nubi del cielo, nella parte di mezzo, fanno cerchio e corona i beati già resuscitati; ma separata e prossima al figliuolo la madre sua, timorosetta in sembiante, e quasi non bene assicurata dell' ira e secreto di Dio, trarsi quanto più può sotto il figliuolo. Dopo lei il Batista e li Apostoli dodici, e Santi e Sante di Dio, ciascheduno mostrando al tremendo Giudice quella cosa, per mezzo della quale, mentre confessò il suo nome, fu di vita privo. Sant' Andrea la Croce, San Bartolommeo la pelle, San Lorenzo la graticola, San Bastiano le freccie, San Biagio i pettini di ferro, Santa Caterina la ruota, ed altri altre cose, per le quali da noi possan essere conosciuti. Sopra questi al destro e sinistro lato, nella superior parte della facciata, si veggono gruppi d' angioletti, in atti vaghi e rari, appresentare in cielo la croce del Figliuol di Dio, la spugna, la corona di spine, i chiodi e la colonna, dove fu flagellato, per rinfacciare ai rei i benefici di Dio, de' quali sieno stati ingratissimi e sconoscenti, e confortare e dar fiducia a' buoni.

Se la volta della Sistina trasse a sè l'ammirazione di tutto il mondo, e la imitazione de' più grandi maestri dell'arte, come in più luoghi facemmo avvertire, la pittura del Giudizio, scoperta quando il nome di Michelangelo era divenuto suprema ed inappellabile autorità, empì di tanto stupore l'universo, che per un pezzo la straordinaria maraviglia tolse agli artisti il poterne rettamente giudicare. I quali anzi corsero a quella con più ardente, che cauto desiderio di farne un assoluto modello. Ma quando il tempo scemando, come suole d' ogni cosa, le subite e straordinarie maraviglie, diè luogo a mature considerazioni,

sorsero molti e vari giudizi: dai quali noi trarremo quel profitto, che meglio alle nostre massime sarà confacevole.

Le principali accuse fatte al Giudizio di Michelangelo furono: la mescolanza dell' antica mitología: l' abuso della notomía: e la negligenza del colorito. E quanto alla prima, crediamo potersi agevolmente scolpare il dipintore. Il quale se, rappresentando il precipitar delle anime nell' inferno, abbracciò l' immagine degli antichi poeti, vi fu tirato dall' autorità dell' Alighieri: e pare anzi che le sue parole nel III della I.a Cantica avesse in mente nel figurarci la barca di Caronte; che è forse la più bella parte di quella pittura. Nè mostrerebbe buon senno chi ne volesse dar carico all' Alighieri: imperocchè se tutte le religioni hanno raccomandato cose che oltrepassano le forze dell'umano intelletto, non tutte hanno trovato il modo di vestirle con immagini, che si potessero accogliere dai sensi. Sonovi nel cristianesimo certi misteri, i quali non hanno forma sensibile; laddove nell' antica religione tutto è sensibile e adorno d' immagini corporee. Quindi facile è l' inferire, che o bisognava che le arti si astenessero dal figurargli, o volendo ciò fare, tornava acconcio agli artefici aiutarsi di certe poetiche rappresentazioni con tanta sapienza trovate dalla mitologla.

Dove stimiamo non doversi scolpare il Buonarroti è nell'aver tolto dalle statue antiche la maggior parte delle espressioni, date ai volti e alle attitudini delle sue figure, le quali più acconciamente, e con effetto più conforme all' indole stessa del suo soggetto, avrebbe potuto cavare dalla natura viva; e se nol fece, egli è perchè non volle. Imperoochè quando si trattò di vendicarsi di monsignor Biagio da Cesena, che era andato a dire al papa, essere cosa disonestissima in un luogo sì onorato vedere tutti ignudi, che mostrano le loro vergogne (opera più da osteria e da stufe, che da cappella di papa) non si ritenne di ritrarlo fedelmente nella figura di Minosse. La quale non per ciò manca di proprietà, nè riesce meno orribile e odiosa. E che vel ritraesse fedelmente, ne fece testimonianza lo stesso prelato: che corse subito a querelarsene col papa: il quale vuolsi, che facetamente gli rispondesse: *Se*

t' avesse posto in purgatorio, t' avrei cavato, come è in mia facoltà; per lo inferno, ubi nulla est redemptio, non posso farti nulla.

Ma troppo Michelangelo era stato preso dalla bellezza delle antiche statue: anzi può dirsi, ch' egli fusse il più grande e altresì il più autorevole fautore dell' antico. Da cui per altro (e ciò è sommamente da avvertire) trasse un' imitazione tutta sua propria e particolare; conciossiachè non idoleggiasse che quegli esempi di ultima gagliardía e fierezza muscolare, come erano gli Ercoli, e segnatamente quel famoso torso di Belvedere: da cui avesse potuto trarre maggiore scienza del corpo umano, che era il principale e forse il solo fine dell' arte, a cui egli mirava. Sì Michelangelo tanto amò l' arte quanto gli valse a farlo conoscere profondamente scienziato. Valgano le testimonianze dei due suoi più affezionati discepoli, il Condivi e il Vasari, che certo dovevano sapere bene addentro le sue massime e intenzioni finali. Dice il primo: *Michelangelo espresse tutto quello, che di un corpo umano può fare l' arte della pittura, non lasciando atto o moto alcuno.* E il Vasari più diffusamente afferma: *L' intenzione di quell' uomo singolare non ha voluto entrare a dipingere altro, che la perfetta e proporzionatissima composizione del corpo umano, ed in diverse attitudini; non solo questo, ma insieme gli affetti delle passioni, e contentezza dell' animo, bastandogli soddisfare in quella parte, nel che è stato superiore a tutti i suoi artefici, e mostrare la via della gran maniera, e degl' ignudi, e quanto ei sapeva nelle difficoltà del disegno.* Dopo di che parmi giustissima la considerazione di Luigi Lanzi, che, veggendo Michelangelo occupata da Raffaello ogni altra gloria, cercasse egli di vincere in quella parte: sperando forse che i posteri il direbbero primo, dove lo vedessero primeggiare nel più arduo dell' arte. Non che Michelangelo fin dai primi suoi anni non avesse disposizione grandissima alla maniera gagliarda, e a quella che è tutta fondata nella scienza del corpo umano. Noi già il facemmo avvertire in questa nostra storia: ma nelle prime sue cose non eccedette mai il naturale, come nel cartone e nel Da-

vid di palazzo vecchio; e nella volta della stessa cappella Sistina cercò di congiungere con la fierezza e terribilità la grazia e la leggiadría: il che dimostra quel gruppo della creazione di Eva, una delle più gentili e vaghe cose che abbia mai prodotto l'arte. Ma poichè Raffaello e la sua scuola fece vedere, che non era possibile di contraffare meglio con l'arte tutte le cose della natura, Michelangelo, che non era ingegno da rimaner secondo ad alcuno, e volendo almeno camminar solo, dove non avesse potuto andar primo, s'abbandonò a quella maniera di continue difficoltà, in cui sapeva che da nessuno sarebbe stato raggiunto, mostrando di sdegnare ogni vaghezza di colorito.

E poichè ho toccato del colorito, non dispiaccia innanzi tratto sapere, che prima che Michelangelo mettesse mano all'opera, fu in corte del papa discorso intorno al miglior modo di colorirla: e, com' è facile l'entrare nell'animo de' principi ciò che vien detto loro da quelli che li circondano, potè fra Sebastiano del Piombo persuadere a papa Paolo, che facesse condurre a olio la pittura del Giudizio: magnificando il Frate il modo di colorire a olio in muro, trovato da lui, e sperimentato nella cappella di S. Pietro in Montorio. Per lo che fu dato ordine allo stesso fra Sebastiano di fare la incrostatura. Ma nè il comando del papa, nè l'antica amicizia col Frate (che da quel momento venne meno) fecero acconsentire il Buonarroti. Il quale restò sempre fermo col dire, che non voleva farla se non a fresco, e che il colorire a olio era arte da donne, e da persone agiate e infingarde, come fra Sebastiano: onde gittata a terra la incrostatura, e arricciato diversamente il muro, l'opera fu condotta a fresco; e fu altresì con vantaggio della posterità: chè, come la cappella di S. Pietro in Montorio dipinta dal Frate, l'avremmo veduta tutta annegrita e sformata: mostrando l'esperienza, che le pitture a olio fatte sul muro, col tempo non reggono.

Ma tornando al colorito michelangiolesco tanto biasimato da Lodovico Dolce, ch' era sì preso dal dipingere di Tiziano, e degli altri veneti, valgami ancor per esso il testimonio del Vasari, che alle parole sopra recate aggiunge queste altre: *Atten-*

dendo a questo fin solo (cioè il corpo umano) *ha lassato da parte le vaghezze de' colori, i capricci, e le nuove fantasie di certe minuzie e delicatezze, che da molti altri pittori non sono interamente, e forse senza qualche ragione, state neglette: onde qualcuno, non tanto fondato nel disegno, ha cerco con la verietà di tinte ed ombre di colori, farsi luogo fra i primi maestri. Ma Michelangelo, stando saldo sempre nella profondità dell' arte, ha mostrato a quelli, che sanno assai, come dovevano arrivare alla perfezione.* Son di credere, che egli, dottissimo com' era delle storie, si ricordasse di Zeusi: il quale, secondochè nota Quintiliano, più d' ogni altra cosa attese alla gagliardezza de' corpi, per essersi proposto (osserva Plinio) di emulare Omero. Ma nella stessa guisa, che Zeusi eccedette il convenevole, e fu tassato di aver fatte le membra soverchiamente massicce e muscolose, eziandío nelle femmine, così nessuno vorrà negare, che nello stesso vizio non cadesse il Buonarroti. Nel cui Giudizio, come un artista autorevole mi faceva osservare, appena vien fatto discernere i corpi de' maschi, delle femmine, de' giovani e de' vecchi, avendo in tutti impresso quasi la stessa forza e risentimento di muscoli.

Non pareva a Michelangelo di aver mai abbastanza fatto conoscere quanto egli sapeva di notomía: cercava tutte le più difficili e sforzate attitudini. La stranezza del soggetto lo favoriva maravigliosamente; e s' ingannerebbe agevolmente chi dicesse, che altri ha mostrato o potrà mostrare tanta terribilità di disegno, quanta se ne vede in quelle tante espressioni d' ira, di spavento, di rabbia e di terrore; e in que' tanti e stravaganti scorci di corpi che o sorgono dagli avelli, o sono sospesi per l' aria, o precipitano negli abissi; e in fine in tutte quelle fantasíe diverse di diavoli, di angioli, di maledizioni e simili. Ben convien dire, che tutta quella pittura è manifesta esagerazione di forme, di fisonomíe, e di movimenti: la quale non si può commendare, ma non si può nè anco biasimare: e fa mestieri di ammirarla stupefatti: perchè questo è l' effetto che producono le opere nuove, e, come dicono, originali: conciossiachè il molto e continuato studiare, che Michelangelo fece nelle statue degli

antichi, e nelle notomie del corpo umano, talmente ridusse alla sua maniera, a quella che nasceva dall'ardimentoso e terribile suo animo, che niente servile, niente ligio di alcuna imitazione apparisce. Sol mostra dilungarsi dalla natura viva; la quale a chi sa imitarla, insegna proprietà e varietà secondo i soggetti e i sessi e i gradi delle persone; laddove chi opera con maniera, sia pur grande e maravigliosa, com'era quella di Michelangelo, è forza che esagerato ed uniforme riesca.

Le stesse cose, che dette abbiamo del Giudizio, valgano per significare il merito delle altre pitture nella prossima cappella Paolina: così chiamata dal nome di Paolo III, fondatore. In essa in due immensi quadri è rappresentato da una parte la conversione di S. Paolo, dall'altra la crocifissione di San Pietro; ammirabili amendue per la forza delle espressioni e delle movenze, e per quella sua arte e disegno straordinario. Dopo questa opera, che Michelangelo finì d'anni settantacinque, e che oggi, per non so quale barbarie, è quasi del tutto perduta, non toccò più pennelli: e negli altri anni ch'ei visse (che furono i più travagliati della sua vita) attese alle cose dell'architettura, di cui fu largo e spinoso campo l'interminabile fabbrica di San Pietro.

Dopo la morte del San Gallo, era nata grandissima discordia fra i deputati della detta fabbrica intorno alla scelta del successore: ed è certo che in questa discordia soffiavano i così detti San Gallisti; cioè gli amici e seguaci di Antonio: i quali erano rimasti per travagliare fino alla morte il povero Michelangelo, credendo così di far onore e grazia alla memoria del San Gallo. Era in fine una fazione indomabile e audace: a cui tanto più premeva di abbassare la virtù di Michelangelo, quanto che questa maggiormente trionfava. Una gran vittoria aveva riportato il Buonarroti nella fortificazione di Borgo: dove il suo parere (già sperimentato nelle fortificazioni di San Miniato in Firenze) prevalse in onta a quello contrario del San Gallo, che volle motteggiarlo, con dirgli, che era sua arte la pittura e la scultura, ma non le fortificazioni. Ma le brighe de' San Gallisti non riuscirono a far

sì, che la fabbrica di San Pietro non fosse data a Michelangelo: essendo stata volontà e volontà ferma del papa ch' ei l'avesse: dacchè non valsero a smoverlo i prieghi dello stesso Michelangelo, che l'odioso peso non voleva mettersi sopra: prevedendo già a quali dispiaceri e fastidii sarebbe andato incontro. Entrato in effetto a quella impresa, e veduto che il modello del San Gallo (costato quattro mila scudi e molti anni di tempo) oltre all' essere privo di quella maestà, bellezza, facilità e maggior disegno, che per un tanto edifizio si richiedeva, avrebbe fatto spendere più di trecento mila scudi, e non meno di cinquanta anni di tempo a condurlo, ne fece egli uno (che costò venticinque scudi, e fu fatto in quindici dì) il quale con assai minor tempo e spesa, e con maggior grandezza d' arte e soddisfazione pubblica sarebbe stato condotto. Non è a dire il dispiacere, che n' ebbero i trafficanti di San Pietro, i quali avevano presa quella fabbrica per incetta, e l' odio ch' essi concepirono contro Michelangelo, che chiudeva loro la vergognosa bottega. Accrebbe il Buonarroti onore a sè e vergogna ai suoi avversari, quando, venuto il motuproprio del papa, che lo creava capo di quella fabbrica con ogni autorità, volle che nello stesso motuproprio fusse dichiarato *ch' egli avrebbe servito la fabbrica per l' amor di Dio e senza alcun premio.* Veramente se ancora in quel tempo erano di quelli, che facevano traffico delle opere pubbliche, vi erano per altro di straordinarie e generosissime virtù, le quali devono sembrare favolose ai caritatevoli del nostro secolo.

Diedesi per prima cosa Michelangelo a rinforzare i quattro pilastri principali, che non parevano abbastanza gagliardi a reggere il peso della cupola. Poscia nella grossezza della muraglia maestra della chiesa cavò due scale a chiocciola sì piane e larghe che i somari vi poterono agevolmente salire a portare i materiali fino in cima del piano degli archi. In oltre condusse sopra i detti archi la gran cornice di travertino, molto varia dalle altre, ma inutile, secondo il Milizia, come tutte le cornici poste nell' interno degli edifizi. Lo stesso Mi-

lizia nota, essere Michelangelo caduto in un abuso ancor peggiore, dando alle imposte degli archi un aggetto eccedente quello de' pilastri. Finalmente il Buonarroti diè principio alle due nicchie grandi della crociera, riducendo a tre gli otto tabernacoli che in ciascuna di esse vi avevano disegnato gli altri architetti stati innanzi a lui, e vi fece sopra una volta di travertini, e un ordine di finestre vive di lumi, che avrebbe avuto quella forma varia e quella terribile grandezza, notata dal Vasari, se in altri tempi non fusse stata caricata di stucchi, di dorature, e d' una infinità di tritumi che ognun sa quanto sieno a carico della maestà e bellezza degli edifizi. Fanno avvertire gli storici, che Michelangelo facesse con savissimo provvedimento lavorare per tutti que' luoghi ove la fabbrica si aveva a mutar d' ordine, a cagione ch' ella si fermasse stabilissima, e non potesse essere mutata mai da coloro che vengono dopo, con più audacia e prosunzione di rinnovare, che con ingegno e valore di perfezionare. Ma egli non ottenne l' intento come avrebbe voluto. Imperocchè, morto Paolo III, e succedutogli Giulio III, la setta Sangallesca cominciò di nuovo a mormorare contro Michelangelo, spargendo col facile favore di molti cardinali e prelati, ch' egli aveva guastato San Pietro, e privato di luce quella chiesa: e quantunque il nuovo papa non prestasse alcuna fede alle maligne voci, e permettendo che fussino in una congregazione di fabbricieri pubblicamente sbugiardate, ordinasse che non si dovesse far cosa alcuna, che non fusse secondo il disegno e il giudizio di lui, pure sotto quel pontificato, che d' altra parte fu favorevolissimo alla sua virtù, non potè far molto avanzare l' edifizio: perchè Giulio (che nell' amor de' parenti era un altro Paolo III) stimolato anch' egli dall' ambizione di accrescere la magnificenza domestica, l' adoperò in altre fabbriche, e particolarmente in quel palazzo, ch' ei voleva farsi allato a S. Rocco, servendosi per qualche muraglia dell' antico mausoleo d' Augusto.

Coll' elezione del Cervino, che prese il nome di Marcello II, e fu da cardinale il principal fautore de' Sangalle-

schi, divennero più gagliarde le forze di quella setta contro il Buonarroti. Nè la cortissima vita di quel pontefice giovò, perchè cessassero i travagli al grand' uomo: i quali anzi crebbero sotto Paolo IV. Una delle prime dimostrazioni, che papa Caraffa diede del suo poco amore alle arti belle, fu di fare imbracare a Daniello da Volterra (onde perciò fu poi chiamato *Brachettone*) le figure del Giudizio nella cappella Sistina, perchè in quel luogo di tanta santità non mostrassero le parti vergognose. Ma meno male se si fosse contentato di travagliar la pittura, e avesse lasciato in pace il pittore. Egli volle che a Michelangelo (ricompensa ai tanti suoi meriti e servigi renduti alla Chiesa) fusse tolto l' ufficio della Cancellería di Rimini, conferitogli da Paolo III; e in compenso gli fussero pagati da quello, che aveva avuto l' ufficio, cento scudi al mese; che Michelangelo rifiutò con quel dispregio, che meritava l' oltraggio fatto alla sua virtù. Ma assai più della privazione del benefizio, seppe amaro al sommo artista, che gli fosse dato un indegno competitore nella fabbrica di San Pietro: voglio dire quel Pirro Ligorio, architetto napoletano, entrato ai servigi del papa napoletano, e amendue, non so se con più maligna o più stolta arroganza, svillaneggiavano la veneranda vecchiezza di Michelangelo col chiamarlo rimbambito. Il quale più volte fu in procinto di lasciar Roma e tornarsene a Firenze; dove in corte del duca Cosimo, secondo che n' era istantemente assicurato dal Vasari, avrebbe trovato la più onorevole ed amorevole accoglienza. Ma ritenne sempre il venerabile uomo l' esser vecchio, e più il rispetto che non fusse con sua vergogna l' abbandonare quella fabbrica, che aveva intrapresa per l' amore di Dio e senza alcun suo particolar interesse. Ma la fabbrica, mentre visse il Caraffa papa, non avanzò quasi punto: e fu allora che Michelangelo, stimolato da' suoi amici, e da quelli che avevano cura della sua gloria, fece il modello della cupola, da essere voltata sopra la tribuna: il quale avrebbe fatto vergognare coloro, che gli avevan dato la patente di rimbambito, se di vergogna fossero stati capaci. Di detto modello prima fatto di terra

piccolo, e poi condotto in grande di legname da maestro Giovanni Franzese (di cui abbiamo un' assai minuta descrizione nel Vasari) non ebbe piena esecuzione, che sotto il pontificato di Sisto V: e intanto Michelangelo tornava, come per passatempo, a lavorare nel gruppo di quella sua seconda Pietà, che doveva servire per la sepoltura di lui, e che oggi si vede dietro all' altar maggiore della metropolitana di Firenze, non senza stupore di quanti traggono a riguardare quel miracolo d' arte: dove il Cristo Morto, che è la sola figura compita, mostra l' ultimo sforzo della scultura nell' esprimere l' abbandono d' un corpo privo di vita.

Ma essendo morto Paolo IV, e creato pontefice Pio IV, di migliore indole dell' antecessore, Michelangelo fu di nuovo accarezzato e premiato dal regnante: il quale, sventando la incessante guerra de' Sangalleschi, che erano riusciti a fargli avere per sostituto quel Nanni di Baccio Bigio, che aveva rovinato il ponte di Santa Maria, e il porto d'Ancona, ordinò ai soprastanti della fabbrica che tutta l' autorità fosse in Michelangelo, e nulla fosse fatto contro il disegno e il consiglio di lui. E quest' ordine confermò pure Pio V. Onde sotto questi due pontefici l' opera era stata condotta a sì buon termine, che già principiava a voltarsi la cupola: e Michelangelo impedito dall' estrema vecchiezza vedeva dalla stanza e dal letto il miracoloso innalzamento. Ma la morte, sopraggiuntagli a dì 17 febbraio del 1563, lo privò di quel contento, e privò il mondo d' un immenso uomo: tanto immenso, che a celebrarlo degnamente per tante sue straordinarie virtù, ogni penna, non che la mia, diverrebbe stanca. Egli parve che il cielo, avendo compassione della gran perdita che aveva fatta l' Italia, volesse darle un compenso, e compenso vero, col farle nascere, due giorni avanti, Galileo: non men glorioso, e più sfortunato.

Ma seguitando la nostra storia non sono da passare in silenzio altri edifizi eretti co' disegni del Buonarroti, e segnatamente quelli fatti per ornamento dell' antico, e per tanto tempo trasandato Campidoglio. Certo se allora era architetto, da cui si dovesse aspettare un' opera degno di quel solenne luogo, dove

gli antichi lasciarono tante e sì gloriose memorie di lor grandezza, Michelangelo era desso: la cui altezza d'animo, pieno delle glorie e virtù antiche, aveva qui il miglior campo a spiccare. Nè i tre palazzi si direbbero privi di maestà e bellezza, se non dovessero torreggiare in sulla cima del Campidoglio, dove si richiedeva che l'arte facesse il maggiore sforzo di quella veramente sontuosa e terribile grandezza, che gli antichi diedero alle loro fabbriche: e convien dire, che le inclinazioni del secolo tirassero l'architettura con invincibile forza a rimpicciolirsi, o almeno a non grandeggiar più con quella severa e dignitosa semplicità delle opere del Brunelleschi, dell'Alberti, del Michelozzi, e di Bramante, dacchè i fieri e gagliardissimi spiriti del Buonarroti non bastavano a sostenerla: mostrando ancor egli la necessità di cedere al tempo, che così nelle arti come ne' costumi infiacchiva ogni dì maggiormente. Già principiava quella civiltà, che nasce quando i principi si sono in guisa assicurati della servitù de' popoli; che sanno in essi, non che il desiderio di patria, spenta anco la memoria. Civiltà rea e menzognera: che veste d'abiti gai e leggiadri la tirannide, e le stesse catene rende dolci e desiderabili, inducendo e assuefacendo gli uomini a questa ultima disgrazia: di non godere che ne'godimenti del principe, e di tenere per principali onori quelli, che sono destinati al più abbietto servire. Della quale arte nessuna fu più dotta nè tenace maestra della monarchía spagnuola: la quale, divenuta padrona o arbitra delle nostre provincie, vi travasò tutto il veleno delle sue abominevoli lusinghe: peggiori assai che le inquisizioni, le torture, i sospetti e le carneficine; dacchè dove queste straziavano le membra, l'esca de'mali intesi onori corrompeva gli animi. Nè i filosofi e i poeti poterono più esercitare un ministero, che non accennasse a servitù: anzi non furono essi ultima parte del funesto splendore de' principati italiani, e dell'allignamento di quelle usanze cavalleresche, onde mise radice in Europa la barbara superstizione dei duelli; e tutta la vanità delle feudali soperchierie. Infelicissimo Torquato, quanto non fu efficace la pia e gloriosa tua musa a ridestare il sopito amore della cavalleria!

Ma le private sventure a ciò inducevano il Tasso: e con più forza ve lo inducevano le pubbliche. Sventura grande nel grand'uomo fu l'amore: ch'egli tanto più fortemente sentiva quanto più in alta fortuna era collocato. Nè la virtù d'un ingegno straordinario poteva allora persuadere ad un principe, che non sarebbe stata vergogna l'aver per cognato un gran poeta: dacchè in quelle corti, foggiate presso che tutte alla spagnuola, i poeti si confondevano colla bassa turba de'servidori e de'cortigiani; e guai a chi avesse tentato altro che inchinare e festeggiare il principe. Sperava per tanto il Tasso (e l'amore di sì dolce illusione il pasceva) che il prestigio d'una nobiltà valorosa e cavalleresca lo avrebbe sollevato, o almeno avvicinato a quell'altezza di fortuna, cui la infelice sua arte di per sè stessa nol conduceva. Scusabile debolezza in chi sentiva fortissimo bisogno di amare altamente; e più ancora scusabile in chi dovette sostenere una fierissima guerra fatta al suo ingegno dall'indomabile pedantería: che giunse talvolta a farlo disperare dell'onore di tante sue immortali fatiche. Ma alle particolari calamità avrebbe forse Torquato potuto trovare compenso degno nella purità della coscienza e nella gioia di un avvenire, che sicuramente avrebbe renduto al suo nome quell'onore, che la invidiosa età gli toglieva. Restavano non di meno i mali pubblici. E primieramente in gran pericolo si trovava la cristianità per la minacciosa potenza ottomana. Nè i principi accapigliati fra loro in disoneste gare e ambiziose guerre pensavano ad unirsi con fermo proposito di fronteggiare il terribile nemico. Laonde il ridestare quell'amore, che un tempo infiammò le Crociate, poteva essere reputato il mezzo, se non il più generoso, certamente il più valevole per dare alle armi europee quel vigore al grand'uopo rispondenti; e così fu: e la fortuna delle armi turche, sì prospera e baldanzosa per lo passato, cominciò allora a declinare: mentre il valore de'cristiani ne'maggiori pericoli e avversità rinforzandosi s'apparecchiava ai più splendidi trionfi. E splendidissimo per certo riuscì, e come tale fu celebrato, quello in Lepanto: che parve rassicurasse l'Italia e l'Europa dall'immenso pericolo, che loro da

tanto tempo soprastava. E credo che a raccendere nei cristiani il sopraddetto valore contro gl' infedeli non giovasse poco la Gerusalemme liberata: come a rattiepidirlo forse aveva innanzi contribuito l' Orlando furioso, diretto a schernire con tutte le fantasíe della più leggiadra Musa le cavalleresche vanitadi. Ma sì l'Ariosto e sì il Tasso furono in questo d' accordo, di raddolcire e ingentilire i costumi, che la fanatica superstizione, e la sospettosa tirannide imbestiavano. Quali modi essi tenessero lo dicono le immortali loro opere: modi non certamente di libera filosofia, ma i soli forse che allora si potevano usare con buon successo. Non senza miserie fu l' Italia nel terzo e quarto decimo secolo. Da quelle discordie civili sgorgavano odii, crudeltà, tradimenti, e indomite ambizioni. Vizi s' annidavano ne' grandi, vizi nella plebe: ma in mezzo a questi vizi era pur luogo a grandi e fortissime virtù: non era ancora parte delle miserie pubbliche il non dire il vero, o il gridare il falso. V' era Dante, che nello stesso esilio acquistava vigore per fulminare le colpe ovunque sedessero, per togliere ai lupi rapaci la mentita vesta di pastori; e la libertà, la religione e la verità riporre nel loro primo ed eterno seggio. V' era altresì il Petrarca, che l' Italia, or lagrimando, or minacciando, ora imprecando, richiamava alle antiche virtù: nè risparmiava onta di parole a quelli, che la mungevano e disertavano.

Nel quattrocento la parola libera cominciò a tacere, soffocata nella erudizione; e nel principio del cinquecento, nelle corti di Leone e di Clemente, si trasformò in adulazione. La quale ogni dì crescendo, giunse a tale sul finire di quel secolo, che le lettere e le arti non si esercitavano che a prezzo di adulazioni. E guai a chi, altramente che adulando, avesse pensato e scritto. Orribili scene atterrivano il mondo. Ma quanto più la fanatica superstizione incrudeliva, tanto più le menti in false e perniciose credenze deliravano. I roghi incendiavano a un tempo sapienti e fattucchieri, pravi ed onesti uomini. La maggior guerra era contro a' libri; e i Giunti di Firenze lo sperimentarono, e più ancora il Torrentino, che sarebbe mal capitato, se nei suoi stati non l' accoglieva e proteggeva Emanuele Fili-

berto: il solo principe che sapeva opporsi ai desiderii di Roma: mentre gli altri signori si mostravano, ed erano, assolutissimi in ogni potere fuorchè nel difendere la virtù. Di che basta a far testimonianza il fatto lacrimevole del Carnesecchi filosofo, sì vilmente consegnato al supplizio da Cosimo I.

In mezzo a tante miserie pubbliche i costumi ogni dì più si corrompevano; e corrompendosi provocavano la collera de' potenti: la quale, cambiandosi in persecuzione, aumentava la corruttela: sicchè le pene, anzi che correggere i colpevoli, divenivano madri di nuovi delitti e di nuovi scandoli. Quindi le città si empivano di lascivie e di frodi, e le campagne di ladroni e di assassini; intanto che la vanità e l'ambizione spegnevano ogni rimanente vigore eziandío nelle milizie; le quali parvero sol forti nelle crudeltà e ne' tradimenti. Che restava per tanto ai poeti e ai filosofi? Accostarsi il più che potevano alle corti, lusingarle, accarezzarle, e poichè non potevano renderle al popolo odiabili, almeno procacciare co'loro scritti di renderle più miti, più leggiadre e vaghe di onorare le opere degl' ingegni. In fatti le letterarie fatiche d'allora non ad altro accennano che a dilicata gentilezza e a grazioso costume. Parrà strano che i letterati fussero tanto teneri della poesia e filosofia antica in un secolo di grande servitù. Ma ogni stranezza cessa quando si considera, che gli antichi vestivano maschi pensieri con gentili forme; e delle sole forme i cinquecentisti erano teneri: le quali certamente porgevano il migliore esempio a persone, che non altro cercavano che la grazia e la leggiadría. Si nota che i latinanti d'allora scrivevano una lingua, che non avrebbe fatto torto a Tullio e a Livio, a Virgilio e ad Orazio. Ma nessuno direbbe che la grandezza de' concetti e de' liberi pensamenti fosse la medesima.

Fra le molte cose, che fanno fede dell' effetto prodotto dalle lettere di tirare gli animi a morbido e gentil costume, sono i teatri. La cui costruzione primieramente, e poi la varietà delle scene e la pompa degli spettacoli acquistarono quella importanza, che fino allora non avevano avuto. E quanto alla costruzione, è da notare che per l'addietro i teatri si facevano ge-

neralmente mobili e passeggieri: ed erano abbellimento privato delle case de' signori. Ma sul finire del cinquecento furono in diverse città d'Italia istituite alcune accademie, che, rendendo pubblico e popolare il teatral divertimento, fecero a gara nel costruir ciascuno un teatro del proprio nome, e nel renderlo illustre coll' ingegno de' poeti, colla vaghezza degli ornamenti, e col valore de' recitanti. Ebbe pertanto Firenze i suoi *Infuocati,* i suoi *Immobili,* e i suoi *Sorgenti.* Stranezza di nomi accademici che dura ancora. Se non che la vicentina Accademia Olimpica ebbe sopra tutte l' altre il merito di aver dato il primo esempio della migliore costruzione di un teatro. Fioriva in quella città il celebre architetto Andrea Palladio: del quale non fu alcuno più studioso nè più diligente imitatore delle cose degli antichi. Aveva egli per momentanei spettacoli fatto due teatri di legname, uno a Vicenzá e l' altro a Venezia, di perfetta forma antica. La sopraddetta Accademia Olimpica (di cui Andrea era socio, ed uno de' fondatori) glie ne allogò uno stabile: il quale chiamato Olimpico dal nome dell' accademia, riuscì così bello, che dai maestri di architettura fu reputato il maggiore ornamento d' Italia, non che di Vicenza. La sua forma fu anch' essa tolta dai teatri antichi: salvo che per la ristrettezza del luogo in cambio d' un mezzo cerchio ha la figura d' una mezza *elissi.* La scena è stabile, e tutta di pietra a tre ordini d' architettura, ognuno variamente e riccamente ornato. Vi sono tre uscite di faccia, e due ne' lati con le sue interne vedute, secondo le regole di prospettiva. L' orchestra guarda la scena, e secondo la costruzione degli antichi teatri, si distendono le gradinate per accogliere gli spettatori: sopra le quali è una gran loggia per uso delle dame. Questo teatro non fu compito dal Palladio, per la morte sopraggiuntagli nel 1580; ed ebbe il compimento da Scilla, suo figliuolo, e dallo Scamozzi, che fece tutto quel magnifico artifizio di scene interne.

Nè fu allora provveduto solamente con ogni possibile magnificenza alla parte materiale dei teatri. Ma un grande avanzamento si notò nella fattura dei drammi, i quali presero più la forma della favola, condotta in palco e rappresentata con

ogni lusso d' abiti e di scene. Se di oscenità alcune volte quelle rappresentanze si macchiavano, e quasi sempre di amorose dolcezze erano inspiratrici, non vuolsi tanto dar la colpa agl' ingegni, quanto alla infausta necessità dei tempi. Ne' quali non più la patria, non più la libertà, e forse nè anche la virtù era lecito amare. Il solo amor delle donne, non pur libero ma licenzioso, era conceduto: amore al quale in una età guasta si collegano i concupiscibili appetiti, le sollazzevoli usanze e le oscene mollezze. Vagheggiavano per tanto i poeti più che altro gli amorosi fatti: e la più parte dei poeti, cioè quelli che principalmente ambivano di piacere ai corrotti popoli e ai corrottissimi principi, sebbene mai non giungessero alle feroci libidini e sanguinose disonestà dei drammatici d' oggidì, pure spesso il pudore calpestavano e di laidezze empivano le carte e le scene. Torquato Tasso, tanto amabile per virtù quanto venerabile per ingegno, fu ben lontano di valicare colle sue opere i confini della vereconda onestà: ma ancor egli (che in fine fu il maggior poeta di quel secolo, e ancora non è sorto il secondo) o intonò l' epica tromba, o alla lira accostò la mano, o nella teatral poesia si compiacque, mostrò maggiore inclinazione ai dolci, e amorosi, e pastorali affetti; o almeno in questi affetti (che certo erano i più graditi al secolo) il suo ingegno spaziò meglio, e con maggiore attrattiva; conciossiachè io credo che alla gentil poesia del Tasso, e di coloro che al Tasso più si conformarono, sia dovuto che in Italia, e forse anche in Europa i costumi forbendosi di quella ruvida e spesso feroce barbarie de' secoli passati, assumessero una veste più leggiadra e più conforme alla nuova civiltà. Avrà pensato il povero Torquato: giacchè l' Italia non può essere tornata ai severi costumi dei tempi liberi, almeno sia bella nelle gentili e amabili usanze. E così fu: quantunque poi queste gentili e amabili usanze in processo di tempo avessero dovuto condurre gli uomini a quell' infievolimento arcadico, di cui la fine del secento e il principio del settecento fu specchio, come a suo luogo sarà notato.

E tornando alla teatral poesia del cinquecento, gran diletto arrecò il dramma in musica: allora per la prima volta intro-

dotto nel teatro italiano, con perpetua gloria del fiorentino Ottavio Rinuccini, che scrisse le parole; di Jacopo Peri anch'esso fiorentino, che lo vestì di note musicali; e di Jacopo Corsi, che lo fece in sua casa rappresentare. Nè si può dubitare che questa grandissima e tanto celebrata unione della poesia col canto, la quale valse a cacciar la ferocia dai primi popoli, e valse nei popoli liberi ad eccitare nobili e gagliardi sentimenti, non fusse appo agli uomini, non barbari, nè liberi del cinquecento, notabile mezzo a sempre più rammorbidirgli, e a disporgli a quel sopore di dolcezze sensuali, unico balsamo alle piaghe che reca la tirannide.

Ma egli è pure da avvertire, che, accusando noi di morbidezza il cinquecento, non intendiamo minimamente di raffrontarlo con l'età nostra: che può dirsi marcia a petto a quel secolo. Il quale d'altra parte ci apparisce morbido, e in molte parti cascante, paragonato co' secoli antecedenti, ne' quali il vigore e la fierezza così alle buone, come alle malvagie azioni erano incremento. Bisogna dire che nel cinquecento fosse il principio di quella mollezza e di quel lusso, in che poi doveva marcire il mondo. Allora gli uomini fra le molte altre cose, cominciarono a perdere l'uso delle gambe con la invenzione delle carrozze; la più splendida e la più molesta soverchiería: a dì nostri tanto augumentata, che ad ogni passo ci è forza temere di non essere offesi dalle insolenti ruote. Ma le arti, e particolarmente l'architettura possono darci meglio forse d'ogni storia, testimonianza esatta della cominciata morbidezza de' cinquecentisti; la quale in sul principio, com'era naturale, vestì le forme d'una luminosa ed amabile leggiadría; che ben riconosci negli edifizii d'allora; ne' quali per l'ordinario lo studio dell'ornato va innanzi ad ogni altro: e vi spicca generalmente con buon gusto ed imitabile eleganza. Somiglianza ancor qui è fra le arti e le lettere. Quando mai gli scrittori d'Italia furono tanto splendidi e tanto ricercatori di ogni più nobile eleganza? Se ne' concetti e nelle invenzioni (eccetto pochi, e si possono eccettuare gli storici) non mostrarono la originale e libera vigoría dei trecentisti, (cui gli

effeminati secoli chiamarono rozzezza) ben mostrarono un' arte maravigliosamente educata al bello, dietro gli esempi che la gentilezza de' greci e de' latini ci aveva lasciati nelle loro opere. E lo imitar queste in tutte le discipline fu, e doveva essere, il principale studio e pregio in un secolo, che, quanto meno aveva disposizioni al forte sentire, tanto più aveva gusto al sentir gentile: e quanto meno di proprio o di nuovo sapeva mostrare, tanto più si faceva conoscere attissimo a cercare e ritrarre quel bello, che appo gli antichi era sentimento impresso dalla natura e mantenuto da una mirabile educazione pubblica, che finì colle repubbliche di Grecia e di Roma. Quindi la sopraddetta disposizione de' cinquecentisti a cercare e ritrarre le bellezze dell' architettura antica, fu quasi circoscritta alla parte ornamentale ed estrinseca, come la più conforme ai costumi di quel secolo: dacchè la superba grandezza delle moli, e più ancora la severa e terribile maestà degli edifizi antichi, pari alla severa e terribile maestà delle antiche repubbliche, furono ben lontani di aggiungere gli architetti del decimo sesto secolo. L' arte de' quali andò sempre rimpicciolendosi e acquistando gentilezza; sì che l' alterezza stessa di Michelangelo, come sopra dicevamo, ne fu vinta: quantunque intorno a lui sono da fare alquante eccezioni. E primieramente egli, come nella scultura e nella pittura, qualunque imitazione fece delle statue antiche, talmente ridusse alla maniera propria, ed assoggettò al potere del suo ingegno, che di tutto altro che di servili si accuserebbero le sue opere, così nell' architettura imitando gli ordini e i modi degli antichi (dei quali era innamoratissimo) fu ben lontano dal riprodurli fedelmente: e si prese di grandi licenze, che, mentre furono il seme degli scandoli Borromineschi, procurarono a lui, eziandío nell' architettura, nota di novità capricciosa, bizzarra e fiera, come la sua indole. Soleva dire che *bisognava avere le seste negli occhi:* ed egli le aveva; ma tristi alle arti, se queste seste sono negli occhi de' piccoli ingegni.

In oltre, per quanto le fabbriche del Buonarroti non abbiano la severa e veneranda faccia degli edifizi sorti in tempo

di repubblica, e de' nuovi costumi facciano conoscere l'indole diversa, ciò non è sempre, nè in tutto. Perocchè, sebbene non facesse sua prima professione l'architettura, pure erasi educato all'arte quando fioriva ancora il magisterio de' grandi architetti fiorentini: e l'essere poi addottrinato in tutte le scienze speculative e meccaniche il conduceva facilmente, e meglio di ogni altro a intendere, e a mettere in opera tutti i migliori artifizii del ben costruire. In fine la smisurata potenza del suo ingegno non poteva mai essere così tratta a secondare le inclinazioni del secolo, che non dovesse rimaner sempre superiore allo stesso secolo. Nè il fatto andò altrimenti: e se nel cornicione e negli ordini interni del palazzo Farnese (lasciato imperfetto da Giuliano da San Gallo) non mostrò nè quel gusto mirabile, nè quella grandiosa semplicità del Cronaca nel fare gli stessi lavori nel palazzo Strozzi in Firenze; e sopraccaricando l'opera di troppi e troppo svariati ornamenti, riescì meglio grave che terribile: nessun altra fabbrica nè in Roma nè altrove fu allora condotta con altrettanta grandezza e maestà, e che più ritraesse della fierezza e terribilità degli edifizii fiorentini del quattrocento. La fabbrica di San Pietro fa meglio conoscere quanto valesse Michelangelo nell'architettura: e quantunque ancor qui sia forza il dire, che nella fabbricazione della cupola non aggiunga nè all'alto concetto nè all'ardire incomparabile del Brunelleschi, e con meno difficoltà ottenga l'intento, e per la forma della tribuna diversa da quella di Santa Maria del Fiore, non abbia ostacoli a trasportare sopra San Pietro il modello dell'antica Rotonda, non di meno smisurate forze d'intelletto e di sapere straordinario abbisognavano per innalzare tanta mole: che, se non fosse la cupola fiorentina, resterebbe unica per testimoniare il più gagliardo sforzo dell'arte architettonica: come tutto il disegno della chiesa, secondo che era stato immaginato da Michelangelo, con quella vaga e proporzionatissima forma di croce greca, dove non fusse stato alterato e guasto da quelli, che vennero di poi, non sarebbe riuscito se non mirabile e degno di quell'altissimo ingegno. Meglio rappresentano l'ammorbidita in-

dole della seconda metà del secolo decimosesto le architetture di Andrea Palladio, di Jacopo Sansovino, di Sebastiano Serlio, di Galeazzo Alessi, del Vignola, del Vasari, di Bartolommeo Ammannati, del Buontalenti, del Fontana, di Giacomo della Porta, e di Vincenzo Scamozzi; dei quali è pregio di quest' opera ragionare partitamente: senza per altro fermarci che sulle principali loro opere, lasciando il racconto delle minori a quelli che non la storia delle arti, ma le vite degli artefici imprendono a scrivere.

Il Milizia, ammirando la ricchezza degli architetti fioriti sul cadere del secolo decimosesto, assegna il primo luogo al Palladio, chiamandolo il Raffaello dell' architettura. E certamente per quel suo leggiadro e nobilissimo ingegno, e dilicato gusto, e religioso amore alle opere degli antichi, può essere ben raffrontato coll' Urbinate. E se un altro non men giusto raffrontamento è lecito di fare, per quanto lo comportano i principii delle due arti diverse, a me pare che nell' architettura fu il Palladio quel che fu il Tasso nella poesía: amabili più che gagliardi: giudiziosi e considerati più che imaginosi e nuovi, e diciam pure nelle loro opere ritrovarsi come la imagine d' una civiltà formata meglio fra le splendidezze delle corti e delle cavalleresche brigate, che fra gli ardori e i tumulti delle repubbliche. Sarebbe stato quindi inopportuno e odioso negli edifizi del cinquecento quella fierezza quasi rusticana delle fabbriche d' Arnolfo e dell' Orgagna, che non pur gradita ma necessaria doveva riuscire ai tremendi uomini del dugento e del trecento; e nè pure poteva essere accetta la sontuosa ma pur fiera magnificenza dei principeschi edifizii del quattrocento; in cui, se erano quasi spente le popolari guerre, ardevano pure non men terribili e sanguinose le gare fra' nuovi occupatori della libertà: e quantunque le repubbliche fossero già in bocca a' principi, nondimeno la sorte di essi non era ancora ben ferma, e piuttostochè godersi le dolcezze del principato, dovevano stare di continuo in sull' arme apparecchiati all' offendere e al difendersi. Ma nel cinquecento la fortuna de' re s' assicurò, essendosi le guerre tutte in vantaggio del

principato risolute: anzi parve che i tanti e svariati successi di quelle cospirassero a far salire Carlo V a quella potenza, la quale fu come la pietra angolare delle monarchíe. Dopo di che fu quistione di accrescere dominii e regni: di sostenere privilegi e titoli baldanzosi: e di usare le corrompitrici ricchezze, che un nuovo mondo scoperto versava nelle insaziabili gole de' potenti. Ma il tentare una impresa di libertà cominciava ad essere stimato non pur cosa pericolosa ad eseguire, ma folle imprudenza a pensare. Quindi ne' godimenti d' una splendida servitù ogni testimonio di libera grandezza avrebbe dato noia: e per certo avrebbono dato noia gli edifizi (che devono servire sopra ogni altra cosa agli usi del vivere) se quel terribile e imponente aspetto repubblicano non avessero mutato in una più affabile e leggiadra vista. Nè dee sembrare strano, che il Palladio, che operò in servigio d' una repubblica, e dell' unica repubblica che allora fusse ancora in piè, riuscisse il principal modello del grazioso ed ornato architettare: conciossiachè la città di Venezia degenerata sul cadere del secolo in una tirannía di pochi, quasi per non discordare con le tirannidi principesche, che allora tenevano il resto d' Italia, quanto più negli avvolgimenti secreti e inquisitorii del piccolo consiglio raffermava quella sua tetra e spaventevole politica, tanto maggiormente consentiva che il popolo in pubblici e privati sollazzi e laute magnificenze ogni resto di antico vigore perdesse, e non d' altro che di lascivie, di spettacoli, di balli, di canti e di mascherate si mostrasse vago e desideroso. E guai a chi (non esclusi i figliuoli dei dogi) avesse pensato ad altro che a divertirsi! La fierezza adunque della veneziana repubblica consisteva nel terrore del governo, cupo e inesorabile. Chè nei costumi e negli ordini civili non era che gaio e splendido godere. Tripudiava la plebe per le vie e per le piazze, fra i canti e i suoni e i lieti spettacoli. Tripudiavano i ricchi ne' sontuosi e amenissimi palagi fra le gioie di festevoli conviti, di nobili ritrovati, e di briose conversazioni. In somma agli occhi del corpo non poteva presentarsi una più gioconda e deliziosa immagine, che

ancor oggi, meglio che nelle storie, possiamo vedere nella ornata magnificenza delle case e delle ville. Le quali in nessun'altra città troveresti sì cariche di ornati, e sì riboccanti di preziose suppellettili: da essere dubbio se appo i veneti fossero maggiori le ricchezze o la voglia di profonderle. Certo è che nessun popolo ebbe più manifesta inclinazione alla vaghezza dell'arte: e nessuno artista fu negli edifizi più vago del Palladio: il quale pare che la non molta grandezza e imponenza delle sue fabbriche volesse compensare con la bellezza degli ordini, con la squisita eleganza degli ornati, col giudizioso e ben inteso spartimento delle stanze, delle scale, e delle logge, e collo studio delle proporzioni così nel tutto come in ogni parte. Credo si possa affermare che col Palladio finisse la grande, e principiasse la gentile architettura: la quale, se è ritratto del tempo, è altresì ritratto del suo animo, che a tanta virtù congiungeva una sì affabile e gentil natura, che lo rendeva presso d'ognuno amabilissimo. Noi seguitando l'ordine dato alla nostra storia, non prenderemo ad annoverare tutte le sue opere, e noteremo le principali, cominciando dal nobilissimo palazzo Tiene in Vicenza; il quale, sebbene non compito, fece salire così in alto la fama di Andrea, che prima nella Marca Trivigiana fu chiamato, e con grande suo onore adoperato, e poscia in Venezia, dove dalla Signoría fu sostituito a Jacopo Sansovino già vecchio.

Il qual Sansovino trovavasi in quella città fin dal 1527, riparatovi per fuggire i disastri di Roma. E ben trovò ai patimenti sofferti ristoro e compenso larghissimi nella generosa accoglienza e protezione del doge Andrea Gritti, il quale, avendolo adoperato per rifortificare ed assicurare per sempre e con gran maraviglia di tutta Venezia, le cupole di San Marco, minaccianti estrema rovina, potè dare a quel Senato così chiara testimonianza della virtù sua, che, essendo morto il protomastro dei procuratori di San Marco (il primo luogo che si dava agl'ingegneri ed architetti) gli fece ottenere il detto uffizio, con la casa solita, e con la provvisione di scudi ottanta all'anno, che dopo un anno gli fu aumentata di più del doppio. Entrato

adunque Jacopo in quell'ufficio, ed esercitatolo con ogni sollecitudine infino all'ultima vecchiezza, ebbe tempo ed occasione di condurre molte e importanti opere così di scultura come di architettura. La chiesa di S. Geminiano, che aggiungeva tanto splendore alla piazza di S. Marco, demolita con lutto universale or sono trentanove anni; quelle, ancora in piè, di S. Martino degl'Incurabili e di S. Giorgio de' Greci: la scuola di S. Giovanni degli Schiavoni: la scala del palazzo ducale, non molto agevole a salire, ma nobile e maestosa a guardare: la loggetta, che cinger doveva la torre di S. Marco, le fabbriche di Rialto, dette oggi le *fabbriche nove,* sul Canal Grande, per comodo de' mercanti; l'immenso e magnifico palazzo Cornaro pure sul Canal Grande; il ricchissimo e fortissimo edifizio della Zecca, che il Milizia chiamò opera regia: e da ultimo la non men ricca e vaga fabbrica della librería di S. Marco, che il Palladio stesso confessò essere *il più ricco ed ornato edificio che forse sia stato eretto dagli antichi fino a' suoi tempi*, mostrano che grandissima parte del suo ornamento deve al Sansovino la città di Venezia. Uomo che, quanto aveva l'ingegno fecondo e pronto, altrettanto era di maniere cortese ed affabile, e di costumi allegro e pulitissimo, e di sembiante grazioso e gentile: quasi a immagine della sua architettura: la quale, come mancò di robustezza e di semplicità, così soprabbondò di ornato. Si direbbe che il Sansovino nello stesso modo che infinito amore e cura poneva nel vestire onoratamente, e nel pulire la sua persona, così non gli pareva di ornare mai abbastanza le sue fabbriche: e fece grand'uso d'ordini, dilettandosi specialmente del dorico e del composito: usò pure intagliare le membra delle cornici, introducendovi bassirilievi e statue; in una parola non era mai sazio di ornamenti: i quali, sebbene fussino abbastanza corretti e di buon gusto, ed arrecassero alle sue fabbriche molta grazia e gentilezza, pure in generale riescirono a carico di quella grandiosa maestà, che le fabbriche, più che dalla ricchezza e vastità delle moli, ricevono dalla semplicità e grandezza delle linee; di che Firenze ha i maggiori e i migliori esempi: mentre in Venezia dominò per

un pezzo il fare moresco e bizantino, in cui tutt' altro era che semplicità grandiosa: poscia nel quattrocento cominciata a fiorire la scuolà de' Lombardi, quantunque questa cercasse negli edifizii un bello, che fosse più secondo la vera grandezza dell' arte, pure non giunse mai a quel segno, che un resto delle orientali e difformi maniere non vi si dovesse scorgere. Sul principio del cinquecento Verona diè il Falconetto e il Sanmicheli, che certo intesero la somma perfezione dell' arte; ma il primo, operante più nelle provincie che in Venezia, e il secondo servente la repubblica più come architetto militare, che come architetto civile, non molto fecero per ornamento della città. Venuto finalmente il Sansovino, l' architettura non mostrò che ordini greci e romani, senza che per altro della greca e romana severità avesse l'impronta: onde è che la massima parte delle fabbriche in Venezia, benchè sontuosissime e vastissime, pure agli occhi dell' artista non fanno l' impressione di una grandissima maestà: ed anzi con quel trito, prodotto dai soverchi ornamenti rimpiccioliscono l'effetto, e fanno quasi sparire a prima giunta la grandezza delle moli. Nè con questo vogliam dire che gli edifizi veneti non abbiano ad arrecare stupore sommo: e se non fosse altro che il vederli così giganteschi sorgere sulle acque, e resistere con tanta fermezza all' urto de' secoli, basterebbe a far tenere quella città per la prima maraviglia del mondo. Il nostro discorso è da riferire all' indole dell' architettura: e chi paragona la piazza di S. Marco di Venezia con quella del granduca di Firenze, quantunque nella prima sia tutta quella simmetrica, e vasta, e teatral corona di fabbriche, che non è nella seconda, pure in questa la sola vista del palazzo de' Signori e della Loggia, con quelle poche e semplici e veramente grandiose linee tira a sè con assai maggior forza e sorpresa l' ammirazione de' riguardanti.

Ma tornando al Palladio, e volendo dire delle fabbriche, ch' e' condusse in Venezia, dopo essere stato sostituito al Sansovino, è veramente maravigliosa e notabilissima, come la disse il Vasari, quella (fatta a imitazione delle cose degli antichi) del monisterio della Carità: di cui oggi non rimane che una por-

zione, cioè un lato del cortile, ed una delle scale a lumaca, essendo stato il resto consumato dal fuoco. Similmente ai monaci di S. Giorgio Maggiore fabbricò prima un grandissimo e bellissimo refettorio, col ricetto innanzi, e poi fondò la nuova chiesa con la facciata dirimpetto alla piazzetta di S. Marco, la quale riuscì opera stupenda e bellissima. Nè è poco da ammirare la facciata della chiesa di S. Francesco della Vigna, tutta d'ordine corintio, e tutta di pietra d'Istria; come altresì la chiesa del Redentore, ordinata dal Senato dopo la fierissima peste del 1576, con quella sua vaga semplicità e bellissimo ordine, non fece che onore grandissimo ad Andrea. Il quale fu altresì chiamato a lavorare nel palazzo ducale: e se le guerre, prima co' potentati europei, odiatori ed assalitori della veneta grandezza, e poscia co' turchi per difendere nel commercio di Levante il maggiore e forse unico sostegno rimasto alla fortuna de' Veneziani, non avessero ridotta quella repubblica a non poter più largheggiare in grandi opere pubbliche, avrebbe la città di Venezia per mano del Palladio acquistato il più bello ornamento, che mai s'avesse potuto immaginare nel rifacimento del ponte di Rialto; il cui disegno si vede ne' suoi aurei libri di architettura.

Ma del sigolare ingegno e giudizio di Andrea possono far piena dimostrazione le opere, ch' ei fece nella sua patria: dove dentro e fuori condusse tante e sì belle fabbriche, che sole basterebbero a fare, come scrisse il Vasari, una città onoratissima e un bellissimo contado. In fatti il nome di Vicenza è così congiunto con quello del Palladio, che non si potrebbe rammemorar la prima senza il desiderio del secondo. L' opera veramente mirabile della basilica, che seppe ornare e abbellire senza che la gotica origine di quell' edifizio facesse bruttura: la loggia di due facciate della regia Delegazione di contro alla sopraddetta Basilica: il teatro Olimpico, di cui sopra ci venne bene ragionare: il palazzo Chiericato con due piani, l' uno d' ordine dorico, e l' altro ionico; la casa che Andrea, avendo moglie e figliuoli, si fabbricò per sè, assai comodamente spartita e molto vagamente ornata; il sontuoso palazzo

Tiene, e l' altro non men sontuoso de' Conti Porto, che dice il Vasari, *non può essere nè più magnifico, nè più bello, nè più degno d' ogni gran principe di quello che è;* il palazzo Valmarana, una delle principalissime opere del Palladio; dove il giudizio e l' ingegno dell' architettore, il primo nell' acconciare mirabilmente la forma dell' edifizio collo spazio che vi era, e l'altro nel far mostra d' infiniti bellissimi ornamenti spiccano al massimo segno; la famosa Rotonda del Capra sopra ameno colle fuori della porta del Castello: senza dire delle altre palladiane delizie sparse ne' contorni di Vicenza, che renderebbero illustre e bella qualunque città. O veramente avventurosa Vicenza! Altre città potranno vincerti di grandezza e di potenza: niuna di leggiadría e di bellezza. Godi, o gentil terra, delle arti che ti adornano, e che il tuo nome spandono per tutto il mondo. Nè ti gloriar poco di aver partorito quella luce del Palladio, che tanto splendore aggiunse all' architettura italiana. Afferma il Milizia che Andrea non giunse a veder chiara l' origine della sua professione, e studiando l' antico cercò più d' imitarlo che di esaminare se era esente da vizi. Dava noia all' inesorabile censore l'uso troppo frequente de' piedistalli sotto le colonne; le colonne di diversa altezza sopra uno stesso piano; i tanti frontespizi alle finestre e alle porte; e in alcuni edifizi le cornici di mezzo tolte, e in altri lasciati i cornicioni intieri, e talvolta rotti da pilastri e da colonne. I quali abusi o errori può notare l' artista, che d' altra parte fa conoscere e lumeggia i grandi pregi: e senza negare che il Palladio fu per avventura troppo ligio dell' antico, bisogna e col Milizia e con altri maestri affermare, che la nobile bellezza della sua architettura fa sempre l' effetto d' una gratissima compiacenza. Egli fece uso di tutti gli ordini secondo le occasioni; ma dell'ionico pare che fusse più vago, seguitando fedelmente le massime di Vitruvio. Ad imitazione pure degli antichi amò molto di far le sue fabbriche di mattoni; i quali attraendo più delle pietre vive la calce, più fortemente si collegano e resistono. In fine i principii del Palladio conducono ad una corretta e maestosa eleganza; e se in alcune delle sue fabbriche sono scorrezioni,

che non s' accordano co' detti principii, è da incolpare la esecuzione, cui egli non potè assistere. Disgrazia che hanno avuto quasi tutti i grandi architetti. Nè il Palladio fu solamente architetto, ma grande e nobilissimo scrittore, come fan fede gli aurei libri che compose della sua arte: perchè con la pratica fussero congiunte le teoriche; sì dottamente ed elegantemente espresse, che ogni colta persona, non che ogni artista, leggendole, ne ritrae non minor diletto che guardando le sue fabbriche.

L' esempio del Palladio non rimase, nè poteva rimanere infruttuoso: e nella stessa Vicenza sorse quel Vincenzio Scamozzi, che quanto più studiò le opere di esso Palladio, tanto più ebbe invidia della sua gloria: e sperò, screditandolo, di entrargli innanzi. Ma egli non che vincere, non giunse mai a paragonare il gran maestro. Tuttavía mancato il Palladio, tenne lo Scamozzi il primo seggio fra gli architettori veneti, che si condussero cogli anni sino alla estrema fine del secolo decimosesto. Aveva studiato in sua gioventù profondamente Vitruvio: e della prospettiva altresì aveva fatto profondissimo studio, componendone un trattato di dieci libri, che riuscì molto utile ai fabbricatori di teatri e di scene. Nel 1579 andò a Roma: e apparato prima bene le matematiche sotto il celebre Clavio, diedesi poscia a disegnare tutte le migliori fabbriche antiche, le quali pubblicò con la stampa. Passò indi a Napoli, e parimenti studiò e disegnò ogni resto di antichità. Pieno così la mente di grandi studi tornò in patria, e stabilitosi in Venezia ebbe la commissione di terminare la librería di San Marco principiata dal Sansovino, e di proseguire le così dette procuratíe nuove nella piazza di San Marco. Il cui disegno, fatto dallo stesso Sansovino, alterò forse poco felicemente, aggiungendovi un terzo ordine, che forma il secondo solaio. I Vicentini ebbero bisogno dell' opera sua nella passata, che fece in quella città Maria d' Austria imperatrice. I viaggi de' principi erano allora da per tutto grande e splendidissima occasione di feste e di spettacoli: ne' quali non so se godessero più i popoli tralignati, o quegli in onore de' quali erano ordinati. Certo è che i migliori

artefici vi erano adoperati, e pareva che in nessuna cosa dovesse essere meglio riconosciuto il loro ingegno che in quelle pompe transitorie. Fra le altre feste apparecchiate in Vicenza per celebrare l'arrivo dell'imperatrice, rappresentarono l'Edipo re di Sofocle nel teatro Olimpico, commettendo il lavoro delle scene allo Scamozzi: il quale sfoggiò in tanta magnificenza di prospettive, di templi, di basiliche, di palazzi, fabbriche private, con ricchi ornamenti di facciate, di nicchie, di statue, e di bassirilievi, che pareva vedere una grande e sontuosissima città. Chè quanto più il decimosesto secolo declinava dalle civili virtù antiche, tanto più d'ingegno e gusto antico nelle lettere e nelle arti faceva mostra. Ingegno e gusto che perderono i secoli seguenti, senza che le virtù civili recuperassero.

Fu scritto sul monumento eretto allo Scamozzi in Vicenza da un suo figliuolo adottivo, che quasi tutta l'Europa era stata ornata d'edificii scamozziani. Il che non è vero: ma è vero che innumerevoli opere condusse non solo in Venezia, Vicenza, Padova ed altri luoghi del dominio veneto, ma in più altre città d'Italia: e infino a Salisburgo fu chiamato per architettarvi con rara magnificenza il palazzo dell'arcivescovo. Ma fra gli edifizi più notabili dello Scamozzi è il teatro, che sul modello degli antichi, fece in Sabbioneta al duca Vespasiano Gonzaga, il quale dopo l'Olimpico del Palladio riuscì il più bello e sontuoso che fino allora si conoscesse. La famosa fortezza di Palma nel Friuli, il palazzo de' Ravaschieri in Genova, e il palazzo Trento in Vicenza sono parimente opere notabili dello Scamozzi. Il quale fa maraviglia come potesse attendere a tante fabbriche, e insiememente aver tempo a scrivere vasti trattati intorno alla sua arte. Imperocchè la sola *idea dell'architettura universale,* per cui dovette fare viaggi e studi immensi, sarebbe bastata per tenere occupata tutta la vita d'un uomo. E infatti la morte gl'impedì di compire gli ultimi quattro libri, e soli sei videro la luce. Dove per verità il nostro Vincenzio non apparisce così buon scrittore e sicuro precettore, com'egli era eccellente architetto e pratico esecutore. Il suo dire non è bello nè dignitoso; affoga i precetti e le massime in un pelago

di erudizione mal digesta e spesso non a proposito. Pare che in detta opera riveli più il suo cuore vano ed orgoglioso, che la sua mente, educata ai buoni principii dell' arte. Tuttavía il sesto libro, dove tratta degli ordini d' architettura (e di questo sesto libro convien fare una grande eccezione) è tenuto in sommo pregio dai maestri dell' arte, e rende chiarezza della profonda scienza dell' autore. Anzi nel trattare degli ordini architettonici dà precetti bellissimi, ch' egli poi di rado osserva. Raccomanda la sobrietà degli ornati: insegna con buone ragioni, che le parti ornate degli ordini devono essere le superiori, e non le inferiori. Predica che ornare il corintio e il composito conviene: non disdice per lo ionico; ma assai parchi d' ornato si ha da essere col dorico. Ed egli poi pratica tutto al contrario: e quando non copiò il Palladio diede nel secco: e in generale riuscì minuto, oscuro, conforme e prodigo di ornare; quasi annunzio che principiava il secento: che di un poco toccò lo Scamozzi cogli anni e coll' arte. Di che fa fede il disegno del monumento di Niccolò da Ponte, doge, nella chiesa della Carità di Venezia: che fu una delle ultime cose di lui, tanto lontana dalla bella maestà delle prime sue opere.

Ma dicendo ora degli architetti del secolo XVI, se fra i veneti il Palladio e lo Scamozzi primeggiano, non è da pretermettere il nome di Giovanni da Ponte veneziano: il quale per solidità vinceva tutti: e quasi unico poteva dirsi nell' arte di restaurare e rinforzare gli edifizi; come mostrò ne' risarcimenti del palazzo ducale, dopo il terribile incendio della sala del maggior consiglio, e dell' altra dello Squittinio; i quali eseguì con tanto giudizio e fermezza d' arte, che potè confondere coloro, che, secondo il parere dello stesso Palladio, credevano inutile ogni riparazione. La così detta Tana dell' arsenale è pure opera del da Ponte: ed opera sua è in oltre la chiesa delle monache di Santa Croce nel Canal Grande, per quanto il maggiore e forse l' unico pregio di essa sia appunto nella solidità. Ma la maggior opera di questo architetto fu il ponte di Rialto: per il quale avevano dato disegni sontuosissimi il Palladio e lo Scamozzi: e nondimeno fu prescelto il suo, che, non

avendo quella sontuosità, si poteva condurre con assai minore spesa. La fabbricazione di questo ponte, diviso in cinque spazi con due ordini di dodici botteghe per ciascheduno, e tre strade, è addotto in esempio della maggiore e più ingegnosa fermezza e comodità: senza che sia privo di bellezza, e di architettonica magnificenza. Robustissimo edifizio (tutto di grandi massi di pietra d' Istria) fu altresì quello delle carceri: che il ponte, giustamente chiamato de' sospiri, congiunge al palazzo ducale. Ultima e vasta opera di Giovanni; la qnale con la maggiore solidità accoppia ogni possibile eleganza e grazia d' architettura. Eleganza e grazia che proprio non si vorrebbero ammirare in quel luogo di antico terrore. Dove il curioso viaggiatore non si può fermare senza inorridire alla memorie di tanta inesorabile e sanguinosa giustizia. Altro merito particolare dell' architetto, e da non tacere, è la salubrità: ch' egli seppe ottenere in sì cupa e spaventevole tristezza di prigione; forse non sempre in benefizio degl' infelici, che il più delle volte prolungavano la vita per lasciarla fra' tormenti del carnefice.

Non fu la Lombardía manco feconda allora di grandi architetti: e basti cha io rammenti i tre più famosi, Giacomo Barozzi, Domenico Fontana e Giacomo della Porta; i quali, meglio che in patria, si conoscono in Roma, dove la massima parte della loro vita passarono in grandi opere. Nacque il Barozzi nella piccola terra di Vignola sul modanese; onde fu sempre chiamato il Vignola, e sotto questo nome conosciuto. Da giovanetto si era dato a studiare la pittura; ma, conoscendo che in quell' arte non sarebbesi elevato molto, si volse agli studi dell' architettura, verso la quale sentiva particolare inclinazione. Tuttavía lo studio della pittura non gli fu inutile; anzi gli giovò a formarsi miglior gusto per la invenzione e disposizione degli edifizi. E vaglia il vero: non sono le tre arti tutte figliuole del disegno? non hanno elle comuni i principii di semplicità, eleganza, armonía, e bellezza infine così nelle parti come nel tutto? Ma il pittore e lo scultore, avendo in natura continuamente presente e spiccata la immagine delle cose, che dee rappresentare, e dovendo figurare non

pure le inanimate ma le animate cose, e i più riposti affetti del cuore, ricevono meglio, e con più sicurezza nella fantasía le impressioni del bello, e quindi sono più disposti a concepire l' effetto del piacere, che devono produrre le arti del disegno: là dove l' architetto, essendo ristretto a figurar cosa tutta inanimata, nè avendo in natura che una generale e quasi indistinta norma di bellezza, assai facilmente è tratto a divenire un meccanico misuratore e ripetitore di cose proprie e altrui, se la sua immaginazione non è un poco eccitata da qualche idea pittoresca. In fatti ne' secoli più felici per l' architettura, non furono puri architetti, e sempre con la pittura o colla scultura, e spesso ancora con tutte e due affratellarono la loro arte.

Datosi adunque il Vignola allo studio dell' architettura, non fu contento di apprendere quell' arte solamente ne' libri di Vitruvio, ma andò a Roma per conoscere e disegnare le fabbriche antiche: e da Roma passò in Francia, tiratovi dal Primaticcio, che era venuto a raccogliere antichità per il re Fracesco. Dopo due anni rimpatriato e fermatosi in Bologna, fece un bel disegno per la facciata di San Petronio, e un altro per la facciata de' Banchi, dove meglio dimostrò il suo valore nell' arte. Ma l' opera più utile, anzi la più utile e lodevole impresa che allora fosse fatta, fu il Canale del Navilio: di cui mal remunerato, abbandonò Bologna, e ito a Piacenza, fece il disegno del palazzo ducale, lasciando la cura dell' esecuzione al suo figliuolo Giacinto.

Ma la città di Roma, che per la seconda volta l' accoglieva, doveva essere il campo della sua gloria. Presentato dal Vasari a papa Giulio III, questi che l' aveva conosciuto in Bologna, lo dichiarò suo architetto: e come quel papa inclinava al molle e splendido vivere, tenne il Vignola lungamente occupato ne' lavori della sua villa, che d' ingegnose fontane ed altri abbellimenti fu arricchita. Afferma il Vasari che, non ostante la molta fatica durata, ne fu dal papa mal ricompensato; e trovò migliore e più splendida protezione nel cardinale Alessandro Farnese, che in parecchie e grandi fabbriche l' adoperò:

le quali per altro nulla sono in paragone del famoso palazzo di Caprarola, fatto d'ordine dello stesso cardinale. Il quale scegliendo quel solitario e alpestre luogo, par che avesse in animo di crearsi piuttosto un fortissimo e inespugnabile asilo da riparare in caso di grandi avversità, che un giocondo e agevole ricetto di amena campagna. E si vede che l'architetto intese bene la intenzione del porporato, dacchè diede alla fabbrica (di forma pentagona, fiancheggiata da cinque bastioni) tutto l'aspetto di una fortezza: che s'eleva sulla schiena d'un colle, con intorno molti scogli che fanno una specie di gola. Non per questo l'opera fu senza abbondanza di bellissimi ornamenti: anzi con quella fierezza militare è congiunta tutta la possibile magnificenza d'un regio edifizio. Cui non è forestiero, che non voglia visitare, andando a Roma: e non è forestiero che, visitandolo, non provi che ogni espettazione è vinta dalla vista dell'opera. Per la quale il piccolo ed oscuro villaggio di Caprarola acquistò più nome che molte altre città grandi non avevano; ed il Barozzi salì in tanta riputazione, che, essendo morto Michelangelo, fu posto architetto di San Pietro: dove eresse quelle due leggiadrissime cupole laterali; e se la vecchiaia e l'amore che Giacomo aveva per Roma, uon l'avesse ritenuto, sarebbe stata a lui data a fare da Filippo II re di Spagna, la immensa fabbrica dell'Escuriale.

Egli provvide alla sua fama non solo colle fabbriche condotte in Roma, ma ancora cogli scritti, che, come dice il Milizia, divennero, e continuarono ad essere *l'abbiccì* degli architetti: se bene non abbiamo di chiaro, se più vantaggio o danno ne ritraessero: non che in quel trattato *de' cinque ordini d' architettura* non sia da ammirare il profondo ingegno di Giacomo nell'insegnare con facile regola ad aggrandire e sminuire secondo gli spazii e i luoghi i cinque ordini architettonici; ma, avendo ridotta l'arte a maniera, fu cagione che le sue regole a poco a poco divennero tante pastoie all'ingegno degli architetti; che in fine non vedevano con altri occhi che con quelli del Vignola. Ne la cosa poteva andare altrimenti: imperocchè in ogni arte o disciplina i così detti sistemi, mentre danno fama

e anche merito a quelli che li creano, riescono poi a carico di tutti gli altri; che, non avendo ingegno per farne acconcio uso, divengono schiavi d' un' autorità accreditata dal tempo. Si nota ordinariamente, ed è naturalissimo, che il creatore d' una dottrina, com' è stato capace di trovare e dettar canoni, così è atto a variargli e modificarli nell' uso; ma i seguaci, mancando di questa virtù, non aggiungono mai la perfezione. In effetto, da che l' architettura fu ridotta a dottrina, andò sempre declinando: nè è sperabile che si rialzi fino che gli architetti non avranno in mano che il libro del Vignola, e trascureranno di studiar l' arte ne' più nobili edifizii antichi, come lo stesso Vignola ha praticato. Al quale, non dubitiamo affermare, che l' architettura ha maggiori obblighi per le fabbriche che innalzò, che per le leggi che dettò: imperocchè, dove queste partorirono una specie di tirannía nell' arte, che dura ancora, quelle diedero grandissimo splendore e grandezza alle città: e mostrarono, se il nostro giudicare non erra, che il Vignola ebbe sopra ogni altro architetto coetaneo disposizioni alla gagliarda e grandiosa architettura, senza che restasse (indietro) ad alcun altro nel secondare il piacere del secolo, che amava la gentilezza degli ornamenti. E volendo istituire un paragone fra lui, il Palladio e lo Scamozzi, si potrebbe forse dire, che nel Vignola prevale la grandiosità, nel Palladio la grazia, e nello Scamozzi la diligenza. Ma tutti e tre non fecero che riprodurre quasi fedelmente gli ordini degli antichi.

Passiamo ora a dire di Giacomo Fontana, il quale dal lago di Como, dove nacque, andato a Roma giovanissimo, si acquistò fama di grande architetto sotto il pontificato di Sisto V, per l' innalzamento in piazza di San Pietro dell' Obelisco di granito rosso, l' unico rimaso intero fra i molti, che gli antichi avevano d' Egitto portato a Roma. E mentre a quegli era bastato l' ingegno e l'animo per tagliargli, e da lontanissimi paesi traportarli senza difficoltà insuperabili, (e poi osiamo noi oggi metterci innanzi agli antichi nella cognizione delle cose meccaniche) reputavasi in quel tempo impresa non che difficile, impossibile a condurre senza pericolo. Onde d' ogni parte furono chiamati

architetti, ingegneri e matematici, perchè si consultassero nel modo di riuscire senza fallo nell' opera. Ma tutti vinse il Fontana; e presentato il suo modello al papa, lo persuase a fare a lui solo condurre la superbissima impresa: sottoponendosi al pericolo della testa s' ella fallisse. Con questa condizione consentì il terribile pontefice; e il povero Fontana colle forche a vista, si mise all' opera, che riuscì felicissima. Chi era avvezzo a tener continuamente le forche ritte per terrore de' baroni romani che la città turbavano, e dei tanti ladroni che le campagne infestavano, non seppe sdimenticarle nè pure in uno esperimento pacifico di valore artistico. Esempio della condizione di que' tempi, e del contrasto notabile fra le arti, che recavano gentilezza e magnificenza, e i costumi che spiravano ferocia e rozzezza.

Grande letizia fece la città per la erezione del sopraddetto Obelisco: e il papa n' ebbe tanta soddisfazione, che fece coniare due medaglie in onore dell' architetto: fece incidere il suo nome nella base dell' Obelisco: e in fine creollo nobile romano, e fregiollo dell' ordine dello Spron d' oro. Nè la soddisfazione di Sisto apparve solamente nell' onorare l' ingegnoso architetto, ma fu altresì manifesta nel volere che altri tre obelischi tosto s' innalzassero, uno in piazza del Popolo, uno in Santa Maria Maggiore, e un terzo in San Giovanni Laterano, I quali se non hanno quella importanza religiosa ed utilità astronomica che avevano presso gli antichi, servono di grandissimo ornamento alle città, e rimangono sempre monumenti maravigliosi della egiziana grandezza.

Ma delle fabbriche del Fontana è tempo che facciamo un cenno. Le quali furono tante, e di sì gran mole, che fa maraviglia com' egli potesse a tutte sopravvedere. La facciata di San Giovanni Laterano, che è verso Santa Maria Maggiore coll' annesso palazzo pontificio; il così detto santuario della Scala Santa; la Biblioteca Vaticana, per la quale fu guasta una delle più belle opere di Bramante, e quel pezzo di palazzo, che guarda la piazza di San Pietro e la città, e che maggiormente torreggia in quell' ammasso di fabbriche di diversi tempi,

che formano il palazzo Vaticano; lo innalzamento del palazzo Quirinale, e lo slargamento della piazza col trasporto dei due famosissimi colossi, che giacevano nelle terme di Costantino; il risarcimento delle antiche colonne Traiana ed Antonina; l'ospedale de' mendicanti a ponte Sisto; la gran fontana di Terni, ed altre diverse opere furono quasi a un tempo, e senza interruzione alcuna allogate al Fontana da papa Sisto, che secondo quella sua impetuosa natura avrebbe voluto con un cenno rifabbricar Roma: non so se per amore che egli avesse alle arti: ma certamente per una forte ambizione di essere celebrato. La quale, quanto più da cardinale aveva raffrenata sotto la ruvida scorza dell'umiltà e della modestia religiosa, tanto più altera fece sentire da papa: e sperò di far passare alla posterità il suo nome glorioso e temuto. E per verità gli assassini e i banditi, di cui era pieno lo stato, ebbero in Sisto un fermo e risoluto gastigatore. Nè alle arti mancò valevole e generosa protezione. Ma le arti avevano già cominciato a manifestamente corrompersi: e l'architettura nelle opere del Fontana (d'altra parte ammirabile come il più gran meccanico di quel secolo) aveva aperto l'adito al secento: voglio dire a que' capricci e licenze, che, sformando gli ordini antichi, empivano le fabbriche di goffe modanature, di sproporzionate cornici, d'incartocciati rilievi, e d'una confusa ricchezza di triglifi, di dentelli, di fregi, e d'altre deformità, che ogni semplice e maestosa bellezza cacciavano in fondo.

Gli ultimi anni del Fontana, che lungamente visse, furono in Napoli: dove, fuggendo le persecuzioni di papa Clemente VIII, fu accolto dal vicerè Miranda, e dichiarato architetto regio e ingegnere maggiore del regno; col quale ufficio attese a più opere pubbliche. Nel 1592 allacciò diverse acque, che sorgevano in Terra di Lavoro, e dal Sarno condusse l'acqua alla Torre della Nunziata per comodità dei molini di Napoli. Incominciò poi la strada di Chiaia sulla riva del mare, e drizzò quella di Santa Lucia. In oltre spianò la piazza di Castel Nuovo, e vi fece la fontana, detta Medina, la più ricca che sia in Napoli. Finalmente (e questa è la più grand'opera che ei condu-

cesse in Napoli) pose mano sotto il vicerè Ante di Lemos, alla fabbricazione del palazzo reale. Il quale non fu condotto secondo il modello del Fontana che nella parte esterna (che certo è una delle più notabili cose d' architettura ch' abbia quella città): e la parte interna fu eseguita con altro disegno, e tutto difforme e sproporzionato: massime nella scala tragrande, da cui sembra che il palazzo voglia fuggire.

Il Fontana ebbe un figliuolo, per nome Giulio Cesare, e un fratello per nome Giovanni, i quali furono anch' essi architetti ed ingegneri, e meritano una qualche menzione. Il primo, che fu anche cavaliere (cominciava già questo titolo a prodigarsi) disegnò varie fabbriche in Napoli; di cui la più notabile, senza essere molto commendabile, è lo Studio. Il Milizia la paragona ad *un budello lunghissimo e basso, con un padiglione in mezzo spropositatamente alto rispetto alle ali laterali.* Nè biasima meno, e con ragione, *la decorazione goffa e scorretta.* Così l' architettura andava ogni dì peggiorando.

Giovanni Fontana, che aveva aiutato il suo fratello Domenico, ed era stato anche architetto di San Pietro, se non può essere nè pur egli molto commendato come architetto, è degno di grandissime lodi come idraulico. Purgò il Tevere a Ostia; regolò il corso al Velino, che da tempo antichissimo era stato seme di guerra fra' Ternani e quei di Narni; trasportò acque a Civitavecchia ed a Velletri; condusse l' acqua Algida a Frascati per delizioso abbellimento della villa pontificia. Rifece gli antichi acquedocci d' Augusto, per raccogliervi le acque di Bracciano, e farle cascare in cinque bocche, che paion fiumi, sopra San Pietro in Montorio dirimpetto a strada Giulia. Condusse acque a Recanati e a Loreto; e finalmente fu mandato a Ferrara ed a Ravenna per provvedere alle riparazioni del Po, che quelle provincie desolava. Tutto questo diede fama immortale a Giovanni, che per le poche e cattive cose d' architettura non sarebbe stato rammentato. Ben si vedeva, che, mentre le arti si guastavano ogni dì maggiormente, le scienze fisiche e meccaniche cominciavano a prendere un seggio d' onore in Italia, e a creare quella gloria, che doveva essere il solo e

particolar fregio del secolo decimo settimo. Ma non ci dipartiamo dagli artisti, che fiorirono sul finire del cinquecento, e furono quasi l' anello di congiunzione de' due secoli: imperocchè, come altrove notammo, gl' ingegni, che si formano sul finire d' un secolo e il cominciare di un altro, non hanno mai qualità distinta e spiccata, e servono maggiormente a dimostrare quel passaggio, che così le lettere come le arti fanno dal buono al cattivo, e dal cattivo al buono nelle successive generazioni.

Giacomo della Porta milanese, che studiò l' arte sotto il Vignola e divenne architetto di San Pietro al tempo di Sisto V, fu quello prescelto in compagnía del Fontana a voltare la cupola secondo il modello di Michelangelo. Nè per quanto fusse immenso il merito di quella invenzione, non era di poca importanza la esecuzione, e son certo che se il Buonarroti s' avesse potuto condurre cogli anni a vederla, sarebbesi con sè stesso rallegrato, che la sua opera fosse venuta alle mani di due architetti, che, se erano traviati nel gusto dell' arte, avevano però scienza e pratica grandissima per soddisfare ai maggiori bisogni della migliore costruzione.

Giacomo della Porta fu anche adoperato in proseguire la fabbrica del Campidoglio secondo il disegno dello stesso Michelangelo: e fu altresì a lui affidato il proseguimento della chiesa del Gesù in Roma: la quale eziandío rammenta l' innalzamento della famosa compagnía. Imperocchè uno dei primi e dei principali proteggitori e fautori de' novelli padri fu il cardinale Alessandro Farnese nipote del papa: il quale, volendo dar loro una solenne e durevole testimonianza della sua venerazione, fece nel 1575 col disegno del Vignola edificare sulle rovine di due piccole chiese una grande e sontuosa, che, intitolandosi nel nome stesso della compagnía, dovesse di lei per ogni parte riescir degna. E certo non si può se non ammirare e lodar molto la buona proporzione della pianta, formante una croce latina, con cappelle sfondate. Così Giacomo della Porta, allievo del Barozzi, e succedutogli in quell' opera, avesse eseguito fedelmente il suo disegno. Ma egli volle fare di suo ar-

bitrio, e non fece che dimostrare qual notabile passo verso la corruzione aveva fatto l' arte dell' architettura dal maestro al discepolo. Gli ori, i marmi, gli stucchi, le sculture, e in fine tutta quella profusione di ornamenti (onde la chiesa del Gesù vince di lusso ogni altra forse della cristianità) hanno servito meglio a far testimonianza della sempre crescente e ambiziosa ricchezza de' gesuiti, che a nascondere il cattivo gusto dell' architetto e il suo errore di voltare quella cupola ottagona senza grazia e troppo bassa e meschina rispetto alla circonferenza; e finalmente di condurre quella facciata (a doppio ordine corintio) niente rispondente alla grandezza e ricchezza interna, e sol pregievole per essere tutta di travertini coperta. Destino di Roma, che tante e immense chiese si principiassero, ovvero si terminassero quando l' arte era in sul cammino del pervertimento.

Con gli stessi abusi Giacomo condusse la facciata della Chiesa di San Luigi de' Francesi, e quelle della Madonna de' Monti e di Santa Maria in Via; e quantunque ne' palazzi Serlupi Gottofredi, nel Niccolini, e nel Mariscotti si portasse meglio che nelle chiese, pure ancora in questi, e ne' tanti disegni di fontane, delle quali è piena Roma, abusò spesso l' arte; e la tirò nel triviale e nell' ammanierato. Tuttavía non si potrebbe negare a questo architetto un degno seggio nella storia dell'arte, e rimarrà un bel monumento di vago ed elegante ingegno la villa Aldobrandini in Frascati, da lui disegnata ed a ragione chiamata Belvedere.

Qual fosse l' architettura toscana in quel tempo mostrano le fabbriche del Vasari, dell' Ammannati e del Buontalenti; il primo de' quali fu architetto e pittore, oltre alla impareggiabil gloria di scrivere le vite degli artefici e le cose dell' arte. Architetto e scultore fu il secondo, e le due arti altresì accoppiò il terzo. Giorgio Vasari nato in Arezzo, e condotto da giovanetto a Firenze dal cardinal Passerini, trovò continuata protezione e favore nella famiglia de' Medici infino che poi Cosimo I, assicurato egli del potere, assicurò all' affezionato artista quella fortuna, che maggiore può dare principe assoluto e am-

biziosissimo. Se il Vasari fosse a parte dei disonesti piaceri di Cosimo, non sapremmo nè vorremmo dire. Ben possiamo e vogliamo dire, che la famigliarità dei principi verso gli artefici (che era pure un debole resto delle antiche usanze di repubblica) partoriva allora un effetto del tutto contrario a quello dell' antecedente secolo. Conciossiachè nel quattrocento il favore principesco, massime de' medicei, non segregava gli artefici dal popolo, anzi serviva a rendere favorevole al principato la opinione delle genti. Ma sul finire del cinquecento, quando la potenza assoluta fu reputata necessità pubblica, la stessa magnificenza divenne superbia, e in cambio di usare i principi nelle botteghe degli artisti, frequentavano gli artisti le case de' principi; e, allontanandosi così a poco a poco dalle conversazioni ed usi del popolo, si abituavano a quella cortigianería, che, abbassando da una parte il loro ingegno, iva miseramente gonfiando il loro cuore di ambizioni e d' invidie. Quindi il più fortunato artefice era quello, che più avesse saputo conquistare la grazia del principe: e se ancora nelle repubbliche il così detto favore qualche volta trova la via, ne' principati e' signoreggia. Vorremo credere essere qualche esagerazione ne' racconti, che fa il Cellini negli ultimi capitoli della sua gustosissima vita. Ma egli è certo che Cosimo I, assai più che da liberale e generoso uomo, protesse le arti da quel principe ambizioso e avaro ch' egli era. Conciossiachè prevalendo (ed era anche facile) della universale abbiezione degli animi, trovò il modo di mercanteggiare gli onori come a nessuno era mai riuscito, vendendogli a carissimi prezzi, che la sua ricchezza smisuratamente accrebbero, e in essa maggiormente si affortificò. Ben colla mercatura cominciò ad aggrandirsi la sua famiglia: egli recò quest' arte ad una eccellenza mirabile: e resterà monumento della maggior destrezza d' un re la istituzione (che il Botta non so perchè chiami pazzía) de' cavalieri di S. Stefano: per la quale la vana ambizione de' privati arricchiva e consolidava la non vana ambizione del più astuto de' principi, che nell' arte di regnare aveva saputo vincere Carlo V. Pertanto nel promuovere l'opera delle arti voleva Cosimo che ser-

vissero più le grazie del principe che le ricchezze, e se pur doveva largheggiare, voleva farlo non con quegli artefici, che più merito nell' arte avessero dimostrato, ma sì bene con quelli, che più nell' abbiezione di adorarlo e di secondarlo si fossero prostituiti. Quindi fu a lui accettissimo il Vasari, devoto sempre alla sua famiglia, devotissimo a lui, e grande e continuo encomiatore delle principesche glorie. Accetto e ben remunerato fu il Bandinello, che aveva servito di spia ad Alessandro primo duca; poscia in Roma servì i cardinali esecutori del testamento di Clemente VII con sì laida adulazione, che ne fu scandolezzato lo stesso Vasari, non secondo ad alcuno in adular principi. E chi poteva vedere senza stomaco, in quel quadro di bassorilievo, che doveva andare nei sepolcri di Leone e Clemente, deificati que' due pontefici, e posti in più onorato luogo che i primi padri e fondatori della Religione di Cristo? Finalmente entrato Baccio ai servigi di Cosimo in Firenze, stette con quel principe come può e sa un uomo invidioso e invecchiato nelle malvagie arti della corte. Già fin dal tempo di papa Leone aveva dato prova della invida e maldicente natura con quella dispettosa guerra, che fece in Loreto alla virtù di Jacopo Sansovino, e poi sotto Clemente coi superbi e ingiuriosi portamenti verso il Lombardi, il Montorsoli, e lo stesso Michelangelo; e, sebbene Baccio poco o nulla riuscisse nelle cose della pittura e dell'architettura, pure a quelle con dispetto suo volle attendere per far dispetto agli altri, e carpirsi con male arti le commissioni. In corte di Cosimo crebbegli colla vecchiaia il maligno spirito. Ma ivi trovò un terribile avversario in Benvenuto Cellini; il quale aveva sortito dalla natura quell' ardente anima che allora non ci voleva; imperocchè, sebbene anch'egli si piegasse a servire e piaggiare i grandi, (ed era il tempo della servitù e della cortigianería) pure di tratto in tratto e suo mal grado lampeggiavano i liberi e tremendi spiriti: nè provocato da chicchessía, sapeva ritenere quelle ire odiose alle corti. Diede di sodomita al Bandinello sugli occhi di Cosimo, e Cosimo, o per gusto ch' egli pigliasse a quelle facete accapigliature, o per affettare dimesti-

chezza cogli artefici, mostrò di non adontarsene: ma io credo che di così fatti ardiri non contribuirono poco, perchè il povero Cellini non godesse molto i vantaggi della grazia cosimesca, e restasse sempre mal soddisfatto dei premii alle sue fatiche; mentre che il suo avversario Bandinello fu due volte cavaliere; il qual grado, ignoto alle età antecedenti, altri artefici ebbero allora; cavaliere fu il Vasari, l'Ammannati, il Salviati ed altri molti. Ma quanto più crescevano in numero i cavalieri artefici, tanto meno il loro animo si sollevava alla sublime grandezza dell'arte; e pareva che gli onori (cosa ben diversa dall'onore) rimpiccolissero e infievolissero il loro ingegno. Dicono che il principato mediceo arricchì la Toscana e Firenze specialmente di opere e di monumenti. Egli è vero. Ma erra davvero chi crede che il detto principato fu all'arte favorevole: anzi per quella stessa via, onde cercava di giovarla, la conduceva a poco poco in rovina; dacchè, accarezzando e beneficando gli artefici, e colle lusinghe della corte affascinandoli, cacciava del loro animo ogni alto e magnanimo pensiero, per annestarvi bassi e servili affetti, i quali (imbrigliato l'ingegno, poichè il cuore era in catene) bisognava che si manifestassero nell'opere.

Ma Cosimo I fu il fondatore dell'Accademia delle Belle Arti in Firenze. Ancor ciò è vero; ma nieghi chi può, che la istituzione accademica anzi non servisse per inceppare maggiormente l'ingegno degli artisti, cui per sollevarlo alla maggior grandezza riuscivano così bene le umili e non punto ambiziose botteghe dei secoli antecedenti? Prego il lettore a volersi per un momento condurre nella così detta piazza del Granduca, e rivolgere la sua attenzione agli edifizii, che l'adornano. Chi non direbbe che la fabbrica degli Uffizi, la principal opera d'architettura del Vasari, fatta per commissione di Cosimo, e con intendimento di riunirvi tutti gli uffici pubblici, non sia e di mole e di splendida magnificenza onoratissimo monumento? Chi oserebbe oggi, non che fare, immaginar solamente quella nobile ed ingegnosa architettura e tanto solida, che non ostante il posare in falso della facciata intorno, si è

potuto susseguentemente aggiungere un altro piano sopra (destinato dall' architetto ad uso di loggia) e caricarlo di statue? E nondimeno se dagli Uffizii si volge lo sguardo al prossimo palazzo de' Signori e alla prossima Loggia de' Lanzi, terribili monumenti di grandezza e fierezza repubblicana, l' opera del Vasari par come raumiliarsi al paragone, e mostrare la differenza dei tempi, e il potere che questi esercitano sulle arti e segnatamente sull' architettura. Nè altro mostrano i lavori, che lo stesso Vasari d' ordine di Cosimo fece nel palazzo vecchio, quando nel 1540 dal palazzo di via Larga vi si trasferì, a fine d' impossessarsi anche del luogo della Signoría. Non senza molta fatica l' architetto il ridusse in quella forma che oggi vediamo, innalzando la così detta sala dei cinquecento, abbellendo l' edifizio di nuove scale e stanze, e in fine costruendo quel famoso corridore, per il quale dalla Signoría si va fino al palazzo de' Pitti, attraversando gli Uffizii.

Le stesse considerazioni, che abbiamo fatto intorno alle fabbriche del Vasari, vengono in acconcio per quelle dell' Ammannati. Quando Cosimo I in nome di sua moglie D. Eleonora di Toledo comperò il palazzo de' Pitti, per esser precipitata in basso la fortuna di quella famiglia, primo suo pensiero fu di continuarlo, e ne diè la commissione all' Ammannati, che oltre a varii e sontuosi appartamenti, vi costruì il gran cortile a tre ordini d' architettura, cioè Dorico, Ionico e Corintio; i quali, quantunque di bugnati conducesse, affinchè non dovessero scordare colla facciata esterna, pure pose ogni studio per ingentilire ed ornare quel genere rustico, e non punto confacevole ad una molle reggia, qual era la medicea. Nè la gentilezza è scompagnata dalla solidità: anzi fu questo un pregio dell' Ammannati di riunire l' una e l' altra cosa; di che può far fede il palazzo Giugni in via degli Alfani, e più ancora il vaghissimo ponte di S. Trinita rifatto a spese pubbliche dopo la terribile inondazione del 1557; il quale quanto è più leggiero in apparenza, tanto è più solido in realtà. Opera ammirata dai maestri dell' arte e da ogni colta persona: e non a torto detto dal Milizia il *più bello dacchè si è rimessa la*

buona architettura. Chiamato in Roma l'Ammannati fece il disegno del collegio romano de' PP. Gesuiti, che in processo di tempo fu tutto alterato, non restando di Bartolommeo che il cortile e la facciata, che certo non fa molto onore al gusto e intelligenza dell'architetto fiorentino, come nè pure gli fa molto onore il cortile e facciata del palazzo oggi Ruspoli nella via del corso: e tutto serve a confermare il principio dello scadimento dell'arte.

Il quale si fa non meno manifesto nelle opere di Bernardo Buontalenti; che amò assai le bizzarrie e le stravaganze, come quei frontespizi rotti e rovesciati a guisa di corna, e di cui soleva ornare quasi tutti gl'interni degli edifizi. Tutta volta non sono senza gran pregio le sue fabbriche; e una certa vaga semplicità (non ostante i difetti di proporzione) mostra l'aspetto di quel palazzo (prima abitato dalle guardie del principe, ed oggi ridotto ad uso di dogana) che il Gran Duca Francesco I fece edificare dietro S. Marco per onore del luogo, dove Lorenzo il Magnifico aveva dato asilo nobilissimo alle arti e alle lettere. Maggiore ingegno per avventura mostrò il Buontalenti nel far argini, ponti, fortificazioni, ripari, macchine e cose simili, onde ebbe l'uffizio d'ingegnere di tutta la Toscana, dove non è parte, in cui egli non facesse qualche lavoro. Ma il maggiore o migliore ingegno di Bernardo fu nei teatri, nelle prospettive, nelle invenzioni di feste così sacre come profane, e infine in tutte quelle cose, che servivano ogni dì più a rallegrare con nuovi e straordinari spettacoli la corte medicea. La quale quanto più in sozzure abominevoli e infami delitti si avvolgeva, tanto maggiormente si abbandonava a pubbliche gioie; e il popolo corrotto vi pigliava parte, e gongolando sdimenticava le brutture di principi pubblicamente e ferocemente adulteri; che non si vergognavano di celebrare e festeggiare come azioni illustri le più disoneste impudicizie. Veramente se qualcuno dubitasse che i vizi dei tempi non si rinnovellano, bisogna che se ne accerti guardando quelle corti; e se è lecito con le grandi città ragguagliare le piccole, certo Firenze è viva immagine di Roma antica; imperocchè, non dicendo delle discordie e fa-

zioni cittadine fra la plebe e i grandi, il vecchio Cosimo e il nipote Lorenzo furono per la repubblica fiorentina quel che Cesare ed Augusto per la romana. In Cosimo I rinacque Tiberio, e i successori dell' uno non furono molto diversi dai successori del secondo, se pure differenza non era, che gl' imperatori romani, ancorchè in realtà fussino assoluti e tirannici, tuttavía in apparenza mantenevano sempre un' immagine di repubblica: segno manifesto che la corruzione e viltà pubblica non erano giunte appo gli antichi a quel segno, che videro i tempi, ne' quali la tirannide assoluta non ebbe più bisogno di alcuna maschera.

Il Buontalenti adunque fu adoperato con miglior successo di ogni altro nelle sopraddette feste e rappresentazioni, e il suo nome andò alle stelle quando nel 1585, per commissione del granduca Francesco, eresse il vastissimo teatro mediceo (una porzione del quale oggi è sala criminale) e compose ed ordinò le scene per rappresentarvi con ogni sontuosità la Commedia dell' *Amico Fido* scritta da Giovanni Bardi nell' occasione delle nozze di Virginia de' Medici, figliuola di Cosimo, con Cesare d' Este. Similmente non ebbe pari Bernardo nel ridurre e ornar ville, empiendole di macchine ingegnose, di giuochi d' acque, di fontane, di grotte, di verzure ed altre regie delizie; di che fan fede quelle di Castello, della Petraia, e del Giardino Boboli, disegnato dal Tribolo, e molto aggrandito e abbellito dal Buontalenti. Vero architetto da reggie e da voluttuose e svagate reggie era Bernardo, e però in tanta grazia ed estimazione del granduca Francesco; che spesso agli spettacoli così diurni come notturni lo conduceva seco in carrozza: e si noti che allora principiava ad esser cosa rara e singolare onore, che un sovrano portasse in carrozza un artista pubblicamente. Conciossiachè Francesco, in corpo e in anima spagnuolo, aveva spento ancora quel resto di liberal dimestichezza, che Cosimo in mezzo alle inflessibili durezze d' una volontà assoluta ed arbitraria mantenne col popolo; e se le lascivie nol tiravano ad abbassarsi, non con altri usava che co' nobili; e sempre le porte del palagio tenne chiuse alla minuta gente; insomma fu

senza maschera superbo e cattivo, e senza prudenza si accostò alla parte di Spagna, e di quella si fece ligio e sostenitore.

Tornando al Buontalenti, non credo che consigliasse bene il granduca a ridurre per uso di Gallería pubblica la gran loggia che era sopra la fabbrica degli Uffizii: massime dovendola empire di statue, e mettervi un peso non considerato dall'architetto. Ma devesi all'ingegno e alla cura di Bernardo, essere stato il primo a raccogliere e a disporre quella inistimabile ricchezza; onor di Firenze e maraviglia del mondo. Fu il Buontalenti sollazzevole uomo, e vago di spendere e di godere. Nel tempo stesso ebbe amore alla virtù e compassione agl'infelici. Se in fine fu perseguitato dall'invidia, ed ebbe in vecchiaia a patire tutti gli oltraggi dell'avversa fortuna, non è a stupire, essendo l'ordinario fato di quelli, che vivono in corte, e godono il mutabile favore de' principi.

Di altri architetti toscani, e delle opere loro in quel tempo (fra le quali è degna di speciale amministrazione, non ostante i difetti, la loggia di Mercato Nuovo architettata da Bernardo Tasso, e il bellissimo e maraviglioso palazzo Giacomini, oggi Larderel, opera del Dosio) non parleremo, e piuttosto faremo un cenno delle cose d'architettura in altri paesi d'Italia sul cadere del cinquecento. Fu in Perugia Galeazzo Alessi, che riscì un valente architettore, e prova non dubbia del suo valore sono i più importanti edifizi, che si veggono nella sua patria. Ma la città di Genova, dove fu condotto ai servigi della repubblica, e lungamente dimorò, ha maggiori obblighi a Galeazzo: il quale per prima cosa racconciò e fortificò il porto e il molo, anzi il fece quasi di nuovo, aprendovi un bellissimo portone con colonne rustiche e nicchie che l'adornano, e con due piccoli baluardi che lo difendono, e cavandovi altresì una larga piazza per comodo dell'artiglieria; che stando a cavaliere sopra il molo, difende dentro e fuori il porto. Risarcì inoltre Galeazzo le mura della città, verso il mare, e la fabbrica del duomo facendogli la tribuna e la cupola e finalmente dirizzò la così detta strada nuova; che con persuasione e ordine dello stesso Alessi fu presto dai signori genovesi ri-

piena di ricchissimi e smisurati palazzi, che, come ben disse un leggiadro spirito, sembrano ivi riuniti per un gran congresso di re. E per verità sebbene i detti palazzi (de' quali sono opera dell' Alessi quelli de' principi Serra, d' Imperiale Lercari, di Spinola Arquata, de' Sauli, degli Adorni, de' Pallavicini e Centurione) accennino nella disposizione degli ordini e nel gusto dell' ornare al principio del pervertimento dell' arte, pure per grandezza e magnificenza possono stare colle maggiori fabbriche d' Italia; e fanno fede quali e quante ricchezze accumulasse nelle famiglie genovesi quella fortunata repubblica, che tanta gola faceva allora a tutti i principi: e segnatamente alla Spagna, cui col pasto d' Italia cresceva ogni dì più la fame. Altre molte e sontuosissime fabbriche e villereccie delizie fece Galeazzo dentro e fuori di Genova, che lungo sarebbe descrivere; le quali, come notò il Vasari, resero senza comparazione quella città molto più magnifica e grande ch' ella non era: e da primeggiare colle più belle d' Italia.

Era talmente cresciuta la fama di Galeazzo, che non solo in Italia, ma in tutta Europa suonò chiarissima. Fu chiamato a Ferrara. In Bologna fece il portone del palazzo pubblico, e nello stesso palazzo architettò la cappella. Edificò in Milano il tempio di San Vittore, il bizzarro Uditorio del Cambio, la facciata della chiesa della Beata Vergine presso San Celso, e il palazzo del duca di Terra Nova. Da Napoli e da Sicilia fu spesso Galeazzo richiesto di disegni, de' quali ne mandò in gran copia fuori. Fu fatto cavaliere dal re di Portogallo; fu altresì di onori e di ricchezze colmato dal re di Spagna. Pio V in Roma l' onorò anch' egli e premiò. Ma nessuno onore e premio fu sì caro all' Alessi quanto quello, che gli fece la sua patria, ammettendolo al collegio, allora assai nobile, della mercatura.

Genova sul finire del secolo decimosesto era una delle città d' Italia, che colle sue ricchezze dava maggiormente da fare agli architetti. Oltre all' Alessi, vi lavorarono molto i tre Lombardi, Andrea Vanone, Rocco Pennone e Giovan Battista Castello; il primo de' quali, fra le altre cose, edificò il gagliar-

dissimo palazzo del Doge; il secondo fece in aggiunta alla prima Residenza del Doge, un gran corpo di fabbriche con vasto portico fiancheggiato da due cortili, e un' ampia sala per le adunanze del maggior consiglio; che furono preda delle fiamme nel lagrimevole incendio del 1777; e il terzo racconciò con assai ingegnosa e bella maniera la chiesa di S. Matteo.

Pellegrino Pellegrini, detto Tibaldi, bolognese, datosi all'architettura dopo avere con terribil maniera michelangiolesca esercitato la pittura, fu fatto architetto del duomo di Milano, dove ebbe in parecchi lavori oppositore gagliardo l'altro architetto Martino Bassi milanese, e giudici il Palladio, il Vignola, il Vasari e il Bertani, che diedero ragione al Bassi, e condannarono le stranezze in vero grandi del Tibaldi; il quale fece il disegno della facciata, con approvazione di San Carlo Borromeo, che è d' un gusto tra il gotico e il greco, e non interamente conforme all' edifizio, che è pure una continua bizzarrissima difformità. Di un altro architetto bolognese è qui da fare onorevole menzione: di Sebastiano Serlio; assai più noto per i suoi libri d' architettura che per le sue fabbriche. Imperocchè, dove ne' primi fa mostra di molta e utile dottrina e diligenza nel recare in disegni e descrivere i migliori edifizi, nelle seconde non è di così buon gusto come si dovrebbe aspettare da chi aveva saputo da Vitruvio e da altri desumere le più eccellenti teoriche.

L' architettura de' napoletani non fu senza pregio sul terminare di quel secolo; e gran nome ebbe Giambatista Cavagni, maestro di quel Dionisio di Bartolommeo che fu autore della Chiesa de' PP. Gerolomini, compita nel 1597: una delle più splendide che sieno in Napoli; comecchè faccia anch' essa testimonianza che quanto più cresceva il lusso nell'arte tanto più scemava il sano gusto. E ciò non solo nell' architettura, ma ancora e più forse nella scultura e della pittura; sulle quali meglio che sulla maggior sorella ebbe potenza corrompitrice l' esempio di Michelangelo: il che sarà materia del seguente libro.

LIBRO TREDICESIMO

SOMMARIO

Potere che ha sulla scultura e pittura l'esempio di Michelangelo. — Baccio Bandinelli, e sue opere. — Benvenuto Cellini. — Sue opere e meriti. — Il frate Montorsoli e Raffaello da Montelupo. — Il Tribolo. — Giovanni della Porta; Pierino da Vinci; e Gian Bologna. — L'Ammannati considerato come scultore. — Altri minori scultori, coi quali l'arte sempre più volge in basso. — Scultura in Venezia. — Opere, magistero e costumi piacevolissimi di Jacopo Sansovino. — Tommaso Lombardo, Danese Cataneo, Girolamo Campagna, ed Alessandro Vittoria. — Tiziano Aspetti e Tiziano Minio, chiamato Tiziano da Padova, ed altri minori scultori veneti. — Girolamo Lombardi e suoi meriti. — Arte di coniar medaglie e d'intagliare pietre preziose; ed artefici che in detta arte maggiormente si onorano. — Imitatori di Michelangelo nell'arte della pittura. — Non è sempre vero che la perfezione delle arti dipenda dall'abbondanza delle commissioni e dei premii. — Vizi dei Michelangioleschi. — Il così detto *tirar via di pratica*. — Autorità che sull'ingegno degli artefici esercitano sul finire del 500 i letterati e gli eruditi. — Considerazioni intorno ai principali pittori di quel tempo. — Giorgio Vasari. — Nello scrivere degli artefici e delle arti è tutt'altro che nell'operare. — Esame dei suoi scritti. — Suoi dipinti e suo esempio dannoso agli artefici. — Fondazione dell'Accademia delle belle arti in Firenze, per la quale le arti deviano sempre più dalla imitazione del naturale. — Il Salviati. — Sue opere e meriti. — Il Bronzino. — Sua maniera di dipingere. — Alessandro Allori e Santi Titi; eccellenti maestri in un tempo che l'arte volge in basso; ma i loro discepoli maggiormente la travolgono nel *manierismo*. — Daniele da Volterra: esame della sua maniera. — I Zuccheri, e come debba intendersi che per opera loro e degli altri artefici di quel tempo l'arte sia danneggiata. — Opere e meriti di Taddeo Zucchero. — Opere principali di Federigo. — Suoi scritti e onori avuti. — È riguardato pure il vero fondatore

dell'Accademia di San Luca in Roma. — Allievi del Zucchero, molto adoperati da Gregorio XIII. — Girolamo Muziano; Raffaellino da Reggio, il Laureti Siciliano, e il Cav. d'Arpino. — Pittura di quel tempo nelle altre città. — Siena; e come la storia delle arti si lega colla storia politica di quel popolo. — Napoli. — Gusto michelangiolesco portato in quella città dal Vasari e da Marco di Siena. — Si confutano alcune sentenze del Vasari a carico de' pittori napoletani, e si mostra il danno che il suo esempio e quello di Marco fecero all'arte napoletana. — Scuola veneziana di pittura in quel tempo. — Opere di Tiziano, che ritraggono della maniera michelangiolesca; e varie considerazioni su questo punto. — Opere di Tiziano, che sono in Ispagna. — Onori a lui fatti da Carlo V. — Sue ulime pitture, e sua morte. — Allievi di Tiziano. — Bonifazio veneziano. — Andrea Schiavone. — Tizianeschi delle provincie venete. — Damiano Mazza, e Domenico Campagnola padovani. — Gio. Battista Maganza e Giuseppe Scolari, vicentini. — Domenico Ricci, detto il Brusasorci veronese; e sue opere e merito. — Il Moretto da Brescia, e Gio. Battista Moroni celebratissimo pittore di ritratti. — Il Romanino, Lattanzio Gambara, Girolamo bresciano, e Girolamo Coleoni di Bergamo. — Il Tintoretto e Paolo Veronese. — Indole di questi due pittori. — Ritratto che fa il Vasari del Tintoretto, e alcune considerazioni intorno al medesimo. — Carattere del dipingere di Paolo veronese, e suoi grandi pregi. — Pericoli per l'arte che seco porta il dipingere al modo di Paolo veronese. — Pittura macchinosa di quel tempo, di cui sono i maggiori paladini il Tintoretto e il Caliari. — Quantità di opere di detti artefici. — Scuola del Robusti e del Caliari. — Figliuoli del secondo. — Merito del Zelotti. — Scuola de' Bassanesi. — Jacopo da Ponte; indole di questo pittore; e pregio in che sono tenute le sue opere. — Scuola di Jacopo Bassano. — Suoi figliuoli Francesco, Leandro, Gio. Battista e Girolamo. — Stato in quel tempo della pittura lombarda. — Scuola mantovana. — Scuola modanese e parmense. — Scuola cremonese. — Il Malosso e suoi seguaci. — Scuola milanese e vercellese. — Gio. Battista della Cerva, e Paolo Lomazzo. — Esame degli scritti del Lomazzo. — Sue opere di pittura. — Bernardino Lavini, capo de' vercellesi. — Paesisti e ricamatori lombardi.

Se nel regno delle arti belle potesse essere tirannia, bisognerebbe dire ch' ella fusse stata al tempo di Michelangelo. Non che Michelangelo avesse in animo di tiranneggiare l' ingegno degli artefici; chè anzi soleva dire che sarebbero divenuti goffi artefici quelli, che l' avessero seguitato. Ma il suo esempio in vero straordinario e potentissimo operò di tanta forza sull' a-

nimo degli artisti, e particolarmente degli scultori e de' pittori, che li ridusse in ultimo a una servitù nemica del vero e del bello. Diciamo prima degli scultori: passeremo poi a' pittori.

Baccio Bandinelli fu per età e per studi più coetaneo che seguitatore di Michelangelo; e il suo ingegno educato all' arte dietro agl' insegnamenti di Leonardo da Vinci, e alla conversazione di Francesco Rustici (oltre allo studio grandissimo che egli aveva fatto delle opere di Filippo Lippi) lo tirava ad essere artefice dilicato e naturale: di che possono far fede, e fede luminosa, le figure scolpite in stiacciatissimo rilievo nel basamento che circonda il presbiterio del duomo di Firenze; le quali sono la miglior opera che mai facesse Baccio; e mostrano nella naturalezza delle attitudini, bellezza de' panni, e ben intesa disposizione delle figure un raro artefice, che fuori della schietta e desiderabile natura non cercava altro. Ma l'ambizione implacabile, ch' egli aveva di sgarar tutti, e segnatamente Michelangelo, col quale mantenne sempre astiosissima e maligna rivalità, lo indusse ad abbracciare quella maniera, che allora maggiormente si ammirava: e la voglia di fare ancor più di chi faceva troppo, lo rese ammanierato e goffo. E quantunque i motti e le satire appiccate al suo Ercole, che uccide Caco, (messo a confronto del David di Michelangelo) procedessero in gran parte dall' odio, che Baccio per le sue astiose e dispettose maniere si aveva tirato addosso, pure non è che l' opera sua non fosse da biasimar molto: e non sia altresì da riguardare per uno sforzo esagerato di uno, che vuol vincere un invincibile competitore; ma che in cambio, non che vincere Michelangelo, tira l' arte nel precipizio. E senza stare ad annoverare le infinite opere di Baccio (il quale non solo lavorava per fare egli, ma ancora per non lasciar fare altri) diremo ch' egli più per maligna gara che per mal disposto ingegno fu michelangiolesco con poca sua gloria, e con gran danno della statuaria. La quale forse da lui, e da lui solo allora per avventura poteva essere preservata dai servili e infelici imitatori del Buonarroti.

Benvenuto Cellini, mortal nemico ed emolo del Bandinelli,

esercitò principalmente l' orificería: e in quella fece opere sì mirabili, che nè prima nè poi si son vedute le più belle e le più preziose; e gran danno è per l' arte ch' elle fussino in materia, che la ingorda avarizia, la pessima ignoranza, e qualche volta anche il bisogno de' possessori in grandissima parte distrusse. Tutto ciò ch' egli in piccole e grandi proporzioni lavorò d' oro e d' argento e bronzo in Francia alla corte di Francesco I, sì minutamente descritto nella sua vita, fu quasi tutto fuso. In Italia, e in Firenze segnatamente, furono meglio conservati i suoi conii e i suoi argenti; de' quali qual preziosa mostra possa fare il palazzo Pitti, sa tutto 'l mondo. Nè solamente operò Benvenuto in orificería come nessun' altro mai, ma compose un trattato assai pregievole di quell' arte, aggiungendovi altresì un trattato anco della scultura. Veramente l'arte dell' orafo, come si esercitava in quel tempo, e quella dello scultore erano sì collegate ed affini, che quasi una sola arte si poteva dire. Tuttavía lo statuario, che dee più specialmente e in più grandi proporzioni imprimere le sue invenzioni nel marmo o nel bronzo, tiene un seggio distinto e superiore a tutti gli altri esercizii dello scolpire e del modellare. In fatti lo stesso Benvenuto nella sua vita confessa, che, dopo aver fatto stupire il mondo colle sue medaglie, co' suoi smalti, co' tanti e diversi vasellami, e con le legature bellissime e ingegnosissime di ogni sorta di gioie (di cui re, papi, cardinali e principi, così grandi come piccoli, furono avidissimi), non gli pareva di aver per anco acquistato la somma gloria, che l' alto suo ingegno gli faceva ripromettere dal fare qualche statua; e la statua fu il famoso Perseo di bronzo, che si vede in piazza del Granduca sotto la loggia de' Lanzi in Firenze; della quale il Vasari (che non era punto amico al Cellini, ma che ad ognuno rendeva il giusto merito) dice ch' ella *fu condotta, con quanto studio e diligenza si può maggiore, a perfezione, maravigliandosi che, essendosi Benvenuto esercitato tanti anni in far figure piccole, conducesse poi a tanta eccellenza una statua così grande.* Nè di perfezione eccellente è priva certo quell' opera, e mostra a un tratto e la prontezza dell' ingegno di Ben-

venuto nel darle quella mossa di spiritosa risoluzione, e la sua pratica nelle cose del disegno e del getto. Tuttavía avrebbe il celebre scultore servito meglio alle qualità del soggetto e ai desiderii dell' arte, se nel fare quella figura avesse voluto muscoleggiar meno, e meno ostentare le forme di Ercole, che non benissimo rispondono alla natura dell' eroe, ch' ei rappresenta, e alla grandezza della statua, onde qualcuno non dubitò a prima giunta di appuntarla d' un po' di goffezza. Il che se pure è giusto rimprovero, bisogna dire che il vizio stia nella sopraddetta voglia di esagerare la natura per far pompa di scienza anatomica. Ma ancora Benvenuto soggiacque alla forza, che allora dominava nel regno dell' arte: e bisogna dire che quella forza fosse invincibile, dacchè esso, giudicando nella sua vita delle cose di Michelangelo, si pregiava di affermare, che le prime di quel grand' uomo, cioè quelle ritratte dalla viva natura, sono le perfette, e le sole imitabili e imitate con profitto da tutti gli artefici. Come il Perseo fu la maggior opera di bronzo che condusse il Cellini, così il crocifisso, tutto tondo e grande quanto il vivo (il quale oggi si vede nell' Escuriale a Madrid) è la maggior opera di marmo ch' egli fece; che al Vasari parve la più degna scultura di quei tempi, e da non potersi tanto lodare che basti. Così dicendo, lo storico rendeva a un tempo giustizia al merito, e faceva nobilissima vendetta di chi non restava mai di pungerlo con motti amari. Torno anche qui a rigettare la sentenza di coloro, che dicono il Vasari astioso e parziale storico. A me pare che non fu mai al mondo nè il più giusto, nè il più imparziale; e infinitamente mi maraviglio come a lui sia stata data e confermata cotale accusa.

Il frate Montorsoli, che fu discepolo di Michelangelo, e l' aiutò nel lavoro dei sepolcri Medicei, e Raffaello da Montelupo, anch' egli allievo ed aiuto del Buonarroti, si somigliano così fra loro, che mostrano come amendue ciecamente seguitavano l' esempio del maestro, e dietro quello, quanto più cercavano la grandezza dell' arte, tanto meno l' aggiungevano; sicchè le loro statue di S. Cosimo e di S. Damiano, per non dire di altre opere, mostrano nei triti e avviluppati panneggia-

menti, e nelle alquanto affettate espressioni, che la profezía del Buonarroti fatta ai suoi seguaci principiava ad avverarsi.

Niccolò, detto il Tribolo, fu gentile scultore: di che fan fede le cose con tanta grazia e semplicità scolpite in Bologna intorno alle porte di S. Petronio. Nè il pregio di semplicità graziosa perdette del tutto quando di poi anch' egli di compagnía col frate e con Raffaello si diè in S. Lorenzo ad aiutare e seguitare Michelangelo. Vero è, che quando i Medici ebbero l' assoluto dominio di Firenze, e non pensarono che alle delizie e alle superbie del principato, il Tribolo, come tutti i più celebri artefici, fu quasi sempre adoperato in feste, apparati, ornamenti di ville ed altre principesche splendidezze. Il Vasari descrive minutamente i modelli, che il Tribolo aveva fatto per rendere a Cosimo I la villa di Castello la più magnifica e amena, che mai possedesse principe alcuno. Ma prima mancò l' artista che quelli fussono mandati ad esecuzione; imperocchè quanto più il Tribolo da fanciullo s' era mostrato vivo e molto fiero; onde si acquistò il nome di Tribolo; tanto meno da uomo ebbe di risoluzione e di attività nelle faccende; oltre di che le molte cose, che gli erano date a fare, il rendevano insufficiente a compir l' opere. Fu il Tribolo de' più amati da Cosimo, e le occasioni per affezionarselo non gli mancarono. Splendidissima fu quella delle nozze del duca colla figliuola del vicerè di Napoli, in cui fece un bellissimo arco trionfale alla porta al Prato, ed ebbe cura degli ornamenti del palazzo, che doveva ricevere gli sposi. Non men splendida occasione diede la nascita del principe erede; per la quale ebbe il carico di Niccolò di fare un sontuosissimo apparato nel tempio di S. Giovanni, dove la desiderata prole doveva essere portata a battezzare.

Seguitando a dire della scultura sul finire del cinquecento, molto altresì è da commendare per una rara dolcezza di scolpire, e non punto michelangiolesca, quel Giovanni dell' Opera, comecchè non tutte le opere sue riescissero così belle come i bassi rilievi per la cappella dei Gaddi in S. Maria Novella. Egli ebbe a maestro il Bandinello; il quale insegnò l' arte

anche a Pierino da Vinci, che può anch' egli essere annoverato fra coloro, che del far di Michelangelo cercarono ritrarre nelle loro opere. Ma avendo Pierino studiato anche sotto il Tribolo, temperò alquanto quella maniera assai risentita del Buonarroti, e in molte parti abbondò di grazia e di natural semplicità. Più assai michelangiolesco fu il perugino Vincenzo Danti, il quale anco scrivendo cercò di tirare gli artefici all' ideale, e più ancora a quella ostentazione di scienza anatomica, che allora reputavasi il maggior pregio dell' arte. Le opere di Gian Bologna servono a confermare questa verità. Non che il Bologna non fusse un grandissimo artefice: anzi nella invenzione di grandi monumenti, e nell' ardire di aggruppare più figure colossali in modo, che ad ogni parte si possano guardare con soddisfazione, non fu alcuno allora che lo paragonasse; di che è troppo noto e luminoso testimonio il gruppo che si ammira in Piazza del Granduca, sotto la loggia de' Lanzi, dove intese con ingegnoso episodio di personificare l'antico fatto del rapimento delle Sabine, per quanto l' arte della scultura, in ciò assai limitata, glielo concedeva. Ma nei modi di esecuzione tenne tutt' altra via che quella della schietta e semplice natura; e mostrò non meno degli altri ostentazione anatomica, e maniera ideale. Partitosi egli ancor fanciullo dalle Fiandre, dove nacque, e venuto in Italia dimorò due anni in Roma, studiando le cose antiche. Poscia tratto a Firenze, e quivi rimaso, diedesi tutto a studiare e ad imitare le cose del Buonarroti. Vero è che di quanti scultori allora fiorirono, il Bologna aveva sortito dalla natura un ingegno da potere con minor pericolo degli altri seguitare gli ardiri di Michelangelo. Ciò mostra la quantità e la qualità delle sue opere, che nessùno mai ne condusse in maggior numero, e nessuno ne concepì di più smisurati disegni; e perfino prese a intagliar quasi una montagna; imperocchè se quel colosso di Giove Pluvio, che gli fece fare a Pratolino il granduca Francesco, non fosse a giacere, alzerebbe più di cinquanta braccia. Similmente i tre fiumi nel giardino di Boboli, il famoso Centauro vinto da Ercole, posto non è molto nella loggia

de' Lanzi, e il Nettuno sulla piazza di Bologna, senza dire delle varie statue equestri, sono monumenti d'ingegno e di ardire, che ogni età può ammirare.

Fra i più celebri scultori di quel tempo fu l'Ammannati, ed ebbe competitori il Cellini, il Danti e il Bologna; e se non li vinse col merito, potè vincerli col favore del principe; talchè nella concorrenza della statua di Nettuno, che doveva andare nella piazza granducale, ebbe egli la commissione; non perchè il suo modello fosse il migliore, ma perchè così aveva fermato nel suo animo Cosimo I. Notabile cambiamento: poco più d'un secolo addietro la repubblica fiorentina chiamava a concorrenza i più celebri artefici per le porte di S. Giovanni, e al più degno con sicuro giudizio le allogava, non ripugnante Cosimo il Vecchio, che copertamente e liberalmente signoreggiava. Ma in quel tempo l'arbitro degl'ingegni e dei meriti fu l'assoluta volontà di chi non copertamente e liberalmente, ma apertamente e tirannicamente sedeva in trono. Funesto principio al dispensare onori ed uffici per via di protezione. L'Ammannati, che molte opere di scultura fece in Firenze, Padova e Roma, riuscì assai più valente architetto che scultore; e quantunque l'opera del Nettuno (volgarmente detto il Biancone di piazza) mostri un artefice, che trattava il marmo con grande agevolezza, e nella pratica del disegno era fondatissimo, pure oltre alle solite esagerazioni di notomía, molto lasciano a desiderare i movimenti della figura. Nè il Colosso giganteggia così da produrre quell'effetto di vera sublimità, che aveva avuto in animo lo scultore, e che sì mirabilmente ci mostrano gli antichi colossi. Chè le figure de' tritoni, che gli scherzano fra le gambe, anzi che far spiccare colla loro minor proporzione la grandezza di Nettuno, tolgono invece quell'accordo, che tra figure aggruppate deve essere. Laonde erra chi pensa che la colossale grandezza delle opere debba risultare dal porre insieme figure di proporzioni differenti; dal che non può nascere, che un disgustoso ed inutile contrapposto. Il paragone delle figure vere e viventi è ciò, che fa nascere con diletto e maraviglia l'idea del colosso; che in fine non è altro

che un ingrandimento proporzionato di parti, perchè in una grande vastità faccia quello effetto, che in piccole distanze farebbero le figure naturali.

Di altri scultori toscani, come sarebbero un Giovan Caccini, un Batista del Cavaliere, un Valerio Cioli, un Lorenzo Stoldi, un Mariani Sanese, un Francesco Mocchi, un Gio. Batista Foggini, e un Simone e Francesco Mosca, non faremo particolar menzione, non avendo essi fatto altro, che seguitare con minor ingegno e fama gli andamenti dell' arte, che declinava: e se pure intorno ad alcuno scultore sul cadere del secolo decimosesto converrebbe allargarsi con alquante parole, esso è Pietro Francavilla, che nato in Cambrai, ed allevato in Toscana nella scuola di Gian Bologna condusse molte opere per ornamento di ville, giardini e chiese. Non che il Francavilla facesse opera di ricondurre l'arte al buono: ma è anzi da far menzione di lui come quello che, avendo ingegno gagliardo, e seguitando con più impeto l' esempio di Michelangelo, fu cagione perchè l' ammanierata scultura venisse in maggior credito, e in luogo della grazia e della naturalezza fussero accetti l' affettazione, e il goffo ed uniforme idealismo. Io m' imagino, che, se Michelangelo dopo trent' anni ch' era morto, avesse potuto tornare al mondo, avrebbe dovuto quasi increscere a sè stesso e pentirsi di aver questa sua arte dilettissima condotta sì presso all' orlo del precipizio, che agevol cosa poi riuscisse agli altri il farvela cadere; nè ad accertarsi di ciò gli sarebbe bisognato guardar molto. Bastava che avesse dal suo sepolcro (eretto nella chiesa di S. Croce) levato appena il capo per vedere nelle due figure rappresentanti la scultura e la pittura, l' una scolpita dal Cioli, e l' altra dal Lorenzi, a qual mal termine fossero venute le arti dopo la sua morte.

Passiamo ora a dire degli scultori di altri paesi d' Italia, dove, non meno che in Toscana, potè l' esempio di Michelangelo. In Venezia quell' esempio fruttificò per opera principalmente del Sansovino; il quale vi portò il gusto dell' arte toscana, che allora prevaleva, cioè l' allontanamento dalla naturale ed aurea semplicità dei vecchi artefici del trecento e del quat-

trocento. Molte statue e gruppi e bassirilievi scolpì o modellò il Sansovino in Venezia; i quali non importa annoverar tutti, e basti toccare delle principali opere. Tirano a sè l'ammirazione di quanti traggono al palazzo ducale le due statue gigantesche del dio Marte e del dio Nettuno (allusive alle forze che in terra e in mare aveva la serenissima repubblica) poste sopra la scala del detto palazzo, che da ciò per l'appunto fu chiamata de' giganti. E chi non istupisce ch'elle furono scolpite da un artefice ottagenario? E certo, avendo riguardo all'età dello scultore, non si può se non ammirare sommamente quell'opera: la quale per altro fa testimonianza come il Sansovino (mostrando a un tempo ingegno e pratica grandissima) deviava nondimeno cogli anni da quella perfezione, cui l'avevano indirizzato i primi ammaestramenti di Andrea Contucci in Firenze, e gli esempi delle migliori opere, che erano in quella città. E infatti nello scolpire Iacopo la porta, che dalla cappella ducale in S. Marco mette nella sagrestía (opera di scultura che sopra ogni altra tenne occupato il Sansovino), quantunque avesse vedute e anco studiate quelle del Ghiberti, pure fu ben lontano dal ritrarne la natural bellezza; ed anzi fece ad ogni tratto scorgere una certa affettazione, che andò poi sempre aumentando nei suoi discepoli; i quali furono molti, *facendo*, come nota il Vasari, *quasi un seminario in Italia di quell'arte.* Talchè dopo Michelangelo era il Sansovino l'artefice più autorevole che allora fiorisse; e per lui sorgeva quasi un altare, che molti contrapponevano a quello dello stesso Buonarroti; e poichè non sarebbe stato allora tollerabile il dire che fosse artefice maggiore di Michelangelo, si andava il giudizio temperando in questo modo: *Che quantunque* (son parole del Vasari) *il Sansovino cedesse a Michelangelo, però fu suo superiore in alcune cose; perciocchè nel fare de' panni, e nei putti e nell'arie delle donne Iacopo non ebbe alcun pari: con ciò sia che i suoi panni nel marmo erano sottilissimi, ben condotti, con belle piegone, e con falde che mostravano il vestito ed il nudo; i suoi putti li faceva morbidi, teneri, senza quei muscoli che hanno gli adulti, con le braccette e*

con le gambe di carne, intanto che non erano punto differenti dal vivo. L'arie delle donne erano dolci e vaghe e tanto graziose, che nulla più, sì come pubblicamente si vede in diverse Madonne fatte da lui, di marmo e di bassi rilievi, in più luoghi, e nelle sue Veneri ed in altre figure. Grandi e in gran parte meritate lodi; che bisogna pur d'altra parte saviamente interpretare, e quasi riferirle all'artefice considerato in quella età, che l'arte ammanieravasi notabilmente. Ma dove ogni lode è minore del vero si è nel ritratto delle virtù morali e civili del Sansovino; che a leggerlo nel Vasari, proprio innamora: e si vorrebbe essere vissuti in quel tempo per conoscere un tanto amabile e venerabil uomo. Il quale però non è maraviglia, che in Venezia, nido d'ogni gentil cortesía, fusse carissimo a tutti; e di tenace amicizia fusse particolarmente congiunto con Tiziano e coll'Aretino, che senza termine il celebrarono ed amarono.

Tommaso Lombardo, dal Vasari chiamato *Tommaso da Lugano,* fece nella librería di S. Marco molte figure in compagnía d'altri, secondo l'ordine che ne aveva dato il Sansovino: Danese Cattaneo fu poeta, architetto e scultore: e fra le sue opere primeggia il monumento a Gian Fregoso in S. Anastasia di Verona, e al doge Loredano nella cappella maggiore de' SS. Gio. e Paolo in Venezia; lavori di ricchissima e vasta invenzione, ma nella esecuzione delle sculture, mostranti il pervertimento dell'arte. La quale, cominciando a far più conto degli accessorii, come intagli, fregi, rilievi ed altre cose simili, perdeva di vista il precipuo suo fine, e il nobile e dignitoso ufficio di rappresentare le cose secondo natura. Veramente passeggiando per quelle chiese di Venezia, e guardando tutti quegl'immensi e sontuosissimi depositi di dogi e gentiluomini, che spesso mal s'accordano colla maestosa semplicità dei templi, si ha un chiaro testimonio, che, quanto più l'arte acquistava nel lusso e nella ricchezza, tanto maggiormente perdeva nella proprietà e nella verace bellezza.

Girolamo Campagna veronese, amicissimo del Cattaneo, riempì Venezia, Padova e Verona delle opere sue, non solo

perchè ebbe lunga vita, ma ancora perchè ebbe facilità somma così nel fondere come nello scolpire; nè di questa facilità son da passare in silenzio le cagioni; conciossiachè essa per l'appunto si collegasse allora col sopraddetto lusso dell'arte, il quale voleva più franchezza e sollecitudine, che accuratezza ed amore di esecuzione. L'accuratezza e l'amore dell'arte si collegavano colla semplicità e naturalezza de' passati maestri, mentrechè il secolo decimosesto dilettavasi di bravura e d'un certo effetto, che dovesse a prima giunta sorprendere. E di ciò non fanno meno fede le cose di Alessandro Vittoria, il migliore fra gli allievi del Sansovino, e forse fra tutti gli scultori veneti di quell'età. Imperocchè, sebbene ancor esso partecipasse dei vizi del suo tempo, pure assai più castigato e diligente d'ogni altro coetaneo apparve, e nelle sue statue si nota certa grazia, morbidezza e larghezza di stile, che potrebbe far onore a qualunque artefice. Molte chiese di Venezia, il palazzo ducale, la loggetta, e più case di cittadini si ornarono di sculture del Vittoria; il quale fece i ritratti in busti assai belli e somiglianti; ed ebbe altresì merito segnalato nei lavori di stucco e negl'intagli di legno: e una gran parte della eleganza e magnificenza delle scale della librería di S. Marco, e del palazzo ducale, è da riconoscere dagli stucchi d'Alessandro, mancato in età nonagenaria, e per conseguenza condottosi in tempo, che l'arte s'ingolfava nelle sconcezze del secènto; onde tanto più spiccava quel suo vivissimo ingegno, e acquistava merito.

Tiziano Aspetti padovano lavorò molto di bronzo, ed ebbe fama pari alla vastità delle opere. Ma non fu libero dei vizi, che cominciavano a guastar l'arte: i quali tanto più si manifestano, quanto maggiori di mole sono le sue statue; e, per non dire delle altre, la statua di Moisè per la facciata di S. Francesco della Vigna in Venezia mostra nella rigidità ed artifiziosa acconciatura de' panni, e nell'atto e nella espressione privi di nobiltà e di verità, che se l'Aspetti riusciva a nascondere i mancamenti nelle figure piccole, non così sapeva e poteva nasconderli nelle grandi, dove il far di maniera

vedesi apertamente. Ben altro artefice fu Tiziano Minio, ancor egli padovano, e dal Vasari detto sempre Tiziano da Padova; e se possono a lui, come pare di certo, attribuirsi i bellissimi bassirilievi nella loggetta intorno alla torre di S. Marco, rappresentanti uno la caduta di Elle dal Montone di Frisso, e l'altro probabilmente il soccorso di Teti a Leandro, bisogna dire che il Minio, non che vincere ogn'altro del suo tempo, avrebbe lode di eccellente e morbido scultore in qualunque età. Giulio del Moro, Niccolò Conti, Alfonso Alberghetti, Guido Lizzaro, Francesco Segala ed altri scultori veneziani e delle provincie venete, che taccio per brevità, fecero, chi più chi meno, testimonianza di quel passaggio infelice dell'arte dal cinquecento al seicento; onde ogni dì maggiormente perdeva di semplicità e di naturalezza; compiacendosi principalmente d'imbizzarrire nelle stranezze del lusso. Il quale povere alle arti se diviene il principal fine di esse: che, spogliandosi delle loro natíe bellezze, anzi che istruire e dilettare durabilmente, si fanno abbagliatrici e lusingatrici degli occhi del volgo.

Tuttavía non fu la scultura dopo la metà del cinquecento così volta in basso dalla maggior parte degli artefici, che ancora in qualcuno non rimanesse un po' di quella gloriosa sementa degli scultori dell'età passata; e certo grandissimo artefice, e degno di qualunque secolo, è Girolamo Lombardi di Ferrara, parente di quell'Alfonso, di cui più sopra s'è ragionato. Questo Girolamo ebbe a maestri il primo e il secondo Sansovino, e forse dall'aver potuto colla purissima e schietta maniera dell'uno temperare quella un po' michelangiolesca dell'altro, si formò uno stile, che non avrebbe fatto torto ai migliori maestri dell'età antecedente. La chiesa di Loreto (per non dire delle opere di marmo e di bronzo che sono in Venezia) fu il campo principale della sua gloria; dove lavorò quelle statue di profeti, che, benchè rannicchiati in piccoli spazi, pure mostrano quella maggior grandezza d'arte, che nasce non dalle grandi proporzioni, ma dai principii di larga e nobile maniera. E veramente dove i molti forestieri che concorrono a visitare

la santa casa, non trovassero altro compenso al loro viaggio, basterebbero i molti marmi, che intorno a quel Santuario scolpì Girolamo Lombardi per non farli pentire d' ogni loro disagio. O bisogna dire che non v' è città, anzi terra o villaggio in Italia, dove non sia qualche monumento d' arte da ammirare.

Non restandoci altro da aggiungere intorno alla scultura del secolo decimo sesto, è prezzo di quest' opera dire alcune brevi parole sull'arte (parte di scultura anch' essa) del coniar medaglie ed intagliar pietre dure e gioie. La quale, essendosi quasi perduta dopo le rovine di Grecia e di Roma, cominciò a risorgere nel secolo decimoquinto: e i veronesi furono tra' primi a farsi onore in questo genere di lavori. Nè la storia dee tacere i nomi d' un Vittore Pisano, detto Pisanello, d' un Giulio della Torre, d' un Giovan Mario Pomedello, e d' un Caroto, i quali gettarono medaglie, che senza dubbio furono tenute per le migliori di quel tempo: mentrechè Galeazzo e Girolamo Mondella e Niccolò Avvanzo, ancor essi veronesi, illustravano l' Italia con lavori di cristalli e di gemme preziosissimi. Fu altresì grande facitore di medaglie il mantovano Sperandio, vissuto sul cadere del secolo decimo quinto: e di raro merito furono altresì tenute le medaglie col nome del Guacialotti. Ma in Firenze l'arte d' intagliare le pietre dure ebbe un grandissimo fautore in Lorenzo il Magnifico: il quale, dilettandosi di ogni cosa degli antichi, dalla libertà in fuori, aveva ragunato gran quantità d' intagli, di cammei, e massimamente di calcidoni, corniole, ed altre sorte di pietre intagliate rarissime, e insiememente aveva fatti venire maestri di diversi paesi per rassettarle, e così formare come una scuola di detta arte. Nella quale levò gran fama di sè quel Giovanni detto delle Corniole, perchè riuscì ad intagliarle eccellentemente. E questo Giovanni ebbe un competitore nel milanese Domenico Compagni, che fu cognominato de' Cammei per la stessa ragione, onde l' altro era stato detto delle Corniole.

Nel principio del secolo decimosesto, e segnatamente al tempo del magnifico papa Leone, crebbe in maggiore eccellenza la virtù degl' intagliatori di pietre preziose; e grande e

meritato nome ebbero per la fedele imitazione delle cose antiche Pier Maria da Pescia, e un tal Michelino concorrente di Pier Maria. Costoro recarono questa difficil arte a tal grado, che a ridurla poi a perfezione non molto penarono Giovanni da Castel Bolognese, Matteo del Nassaro, e Valerio Vicentino, le opere de' quali, e segnatamente di Valerio poterono stare al paragone delle più ammirate cose degli antichi. Il celebre Caradosso milanese, tanto e giustamente encomiato dal Cellini, fiorì pure nel principio di quel secolo; ed esso Cellini poi toccò il maggior segno della perfezione in quest' arte. Nè si finirebbe mai ad annoverare tutti gl' intagliatori di medaglie e di pietre dure, che furono allora; i quali si può dire, che col lusso, ogni dì crescente del secolo, aumentassero e di numero e di valore. Nè si potrebbe dire se più in una o in altra provincia d' Italia; dacchè in tutte ai principi col potere abbondavano le ricchezze; e colle ricchezze cresceva la voglia di lussureggiare superbamente. Quanti e svariatissimi lavori di gemme e di pietre dure non furono fatti in Lombardía, dove intere famiglie si dedicavano a quest' arte? In maggior grido vennero i Milanesi; e in gran moltitudine furono poi chiamati da Francesco I de' Medici per essere impiegati nei lavori di commesso di pietre dure: la cui arte, principiata allora ad esercitarsi, ed aumentata sempre sotto i Medici (che nel lusso volevano soverchiare tutti gli altri), divenne una particolare e continuata magnificenza de' principi toscani.

A rendere ancor più operoso l' ingegno degli artefici nei lavori d' intaglio, oltre al lusso del secolo, s' aggiungeva altresì la curiosità e vaghezza delle cose antiche: le quali, quanto più ne tornavano in luce, tanto maggiormente accendeva l' avidità degli eruditi: onde gl' intagliatori segnatamente di medaglie si davano spesso anche a falsificarle, e vi riuscivano così bene, che ne rimanevano presi ed ingannati eziandío i più dotti e pratici conoscitori dell' antichità. Tormento degli antiquari fu il Cavino padovano, che empì l' Italia di medaglioni falsi dei Cesari. Segnalato falsificatore di medaglie antiche fu quel Domenico di Paolo, che il Vasari mette fra i primi coniatori di

quell' età. Anche Vittore Camelo veneto fu valentissimo nel contraffare le cose antiche. E di altri molti potremmo accennare la rara eccellenza così ne' coni delle medaglie, come nei lavori di pietre preziose, se troppo in lungo non dovessimo condurci col ragionamento. E lungamente per certo ci occuperebbero le opere di Paolo Poggi fiorentino, in grandissima parte attribuite al Cellini, e quelle di Leone Leoni aretino, e del milanese Jacopo da Trezzo, e di Giovan' Antonio de' Rossi anch' esso lombardo, e di Girolamo da Prato cremonese, che fu chiamato il Cellini della Lombardía, e del Tagliacarne di Genova, e di quel Giovan Giorgio Capobianco vicentino, oriolaio, cesellatore, orefice, scultore e meccanico straordinario; e dei ferraresi Francesco Anichino e Paolo Selvatico. Ma vogliamo sperare che di questi rari maestri sia chi prenda a fare una più particolare e compiuta memoria che finora di tutti loro non è stata fatta. I quali non pur l' Italia arricchirono delle loro opere, ma portarono il loro ingegno e le ricchezze del loro ingegno ancora ne' paesi stranieri, e segnatamente in Francia, dove Francesco colla luce delle arti italiane cacciava le tenebre della barbarie francese.

Veniamo ora a dire degl' imitatori del Buonarroti nell' arte della pittura. E qui prima d' ogni cosa è da notare, che, sebbene vi sieno stati ancora nella prima metà del secolo decimosesto di quelli, che tolsero a seguitare il pericoloso esempio (e nè pure il naturalissimo Andrea seppe resistere, come già notammo) pur tuttavía la loro imitazione non fu così manifesta e servile come negli artefici che fiorirono sul termine di quel secolo. Imperocchè dove ne' primi si vedeva sempre il frutto de' loro primi ammaestramenti, e ancor quando si sforzavano d' imitare gli ardimenti michelangioleschi, il facevano per forma, che non si poteva dire affatto spenta nelle loro opere la favilla del proprio ingegno, questi ultimi, i quali la maggior parte, e segnatamente i Toscani erano stati discepoli e creati di Michelangelo, si abbandonarono alla imitazione di quello senza cautela o riguardo alcuno; e si può dire, che nelle opere loro manifestamente michelangiolesche si vedesse una imma-

gine di quella servitù, in che era traboccato il secolo. Le città, dove più fedelmente gli artefici si diedero a seguitar Michelangelo, furono Firenze e Roma, come quelle in cui il grand' uomo erasi fabbricato tanti monumenti alla sua gloria: e in cui altresì le maggiori occasioni di grandi lavori e di grandi premii si porgevano agli artisti: e a proposito di dette occasioni, è da fare una considerazione molto importante nella storia delle arti.

Ogni giorno si ripete quel lamento, che senza commissioni e grandi commissioni non è possibile che le arti prosperino ed aumentino. Egli è vero che dove agli artefici manca lavoro, e premio al lavoro, non possono le arti prosperare nè aumentare. Ma non è per questo che la prosperità ed aumento delle arti dipenda dalle allogazioni e dalle ricompense; anzi dove la mancanza di esse può essere ostacolo a non farle fiorire, la loro abbondanza non ha alcuna forza di richiamarle al buono se son guaste, ovvero d' impedire ch' elle rovinino, se sono in sul declinare. Quanto non ebbero da lavorare i pittori in Firenze e in Roma sotto i primi granduchi Cosimo e Francesco, e sotto i pontificati di Giulio III, di Pio IV, di Pio V, di Gregorio XIII, di Sisto V, e di Clemente VIII? Certo nè Lionardo, nè Raffaello, nè Michelangelo, nè Andrea, nè il Frate, ebbero più vaste occasioni al dipingere, che il Vasari, il Salviati, il Bronzino, Daniele da Volterra, i due Zuccheri, e il cavaliere d' Arpino; e non di meno come in quelli l' arte si elevò al più alto punto della sua gloria, così in questi andò abbassandosi ed ammanierandosi notabilmente. Proprio è manifesto, leggendo la storia delle lettere e delle arti, che agli uomini viene a noia anche l' ottimo; e volendo per conseguenza cercare qual cosa più dell' ottimo, trascorrono dove è principio del pessimo. I seguitatori di Michelangelo tratti all' ammirazione di quella sua maniera straordinaria, non aspirarono che a quella unicamente; tenendo a vile gli altri meriti che un pittore può acquistarsi dal colore, dal chiaroscuro, e dalla grazia delle espressioni, quasi che Raffaello, Andrea e il Frate non avessero mostrato con ripetuti esempi in che proprio consistesse la vera e somma perfezione della pittura. Ma essi credettero di trovar tutto nel

Buonarroti, e corsero quasi dietro lui solo. Ad accrescere questa cieca predilezione s' aggiunse la lunghissima vita dell' artefice, che, dopo morto Leonardo, Raffaello, il Frate ed Andrea, rimaneva solo a tenere il campo de' primi maestri, e per conseguenza a dominare senza contrasto alcuno. Quanti allora erano artisti, si può dire che erano o suoi discepoli o suoi aderenti; i quali, idoleggiando lui, credevano di esaltare sè stessi, quasi immedesimati nel gran maestro. Ma l' effetto riusciva del tutto diverso da quello che eglino cercavano, e per la stessa via, onde credevano di aggiungere la sospirata grandezza michelangiolesca, la perdevano. Il loro studio principale ed esercizio continuo era disegnare le statue del Buonarroti, ovvero quelle statue antiche, che il Buonarroti aveva scelto come per tipo della sua forte maniera. *Quindi trasferivano*, come nota ottimamente il Lanzi, *nelle proprie composizioni quella rigidezza statuaria, quella membratura, quell' entrar ed uscir di muscoli, quella severità di volti, quelle attitudini di mani e di vita, che formano il suo terribile. Ma, non penetrando nelle teorie di quell' uomo quasi inimitabile, nè ben sapendo qual giuoco faccian le molle del corpo umano sotto gl' integumenti della cute, essi erravano facilmente; or attaccando i muscoli fuor di luogo, or pronunziandoli in un modo stesso in chi si muove, e in chi si sta; in un giovane delicato, e in un uomo adulto. Vedrete in certi lor quadri una folla di figure l' una sopra l' altra posate non si sa in qual piano; volti che nulla dicono, attori seminudi che nulla fanno se non mostrare pomposamente, come l' Entello di Virgilio,* magna ossa, lacertosque. *Vi vedrete al bello azzurro e al bel verde che già si usava, sostituito un languido color di ginestra; al forte impasto le tinte superficiali, e sopra tutto ito in disuso il gran rilievo tanto studiato sino ad Andrea.*

Ad ammanierar l' arte, oltre alla qui descritta ambizione di michelangioleggiare, senza che i michelangioleschi avessino l' ingegno e la scienza del maestro, fu cagione non lieve il far presto, che andava d' accordo col far molto. Conciossiachè, divenuta l' arte cortigiana, il principal merito degli artefici era di

empire in poco tempo quelle reggie di vastissime pitture; le quali più a decorazione che a decoro dovessero stare. E una volta che i pittori si erano assuefatti a far presto e molto, per soddisfare a quelli, che volevano veder correre anche le arti, non sapevano più ridursi a lavorare con tutte quelle diligenze e considerazioni che usavano i passati maestri, ancor che avessino potuto impiegare il tempo che richiedeva l'arte. Laonde cominciò a predicarsi e a prender piede quel metodo, che era detto *tirar via di pratica,* cioè per via di scienza e d'immaginazione, e senza aver l'occhio, lavorando, nel vivo e nel naturale. Il qual metodo quanto era a vantaggio dell'artista, che così moltiplicava i suoi guadagni, altrettanto era a danno dell'arte, che, non avendo più in mira il vero, precipitava necessariamente nell'ammanierato. Se Andrea del Sarto faceva presto, era perchè, nato pittore sopra ogni altro, sollecitamente contraffaceva il naturale, e nel naturale si contentava di ritrarre quello che più comunalmente si porgeva agli occhi, senza andar molto in cerca di quelle immagini che in natura rappresentano il sublime, come praticava Lionardo e Raffaello, che per ciò furono men solleciti di lui nel dipingere. Ma il Vasari, il Salviati, il Bronzino, i Zuccheri, ed altri pittori di quel tempo furono solleciti, perchè lavoravano secondo que' *tipi* che si erano formati nella mente dietro all'esempio di Michelangelo, e secondo che loro dicevano e prescrivevano i letterati e gli eruditi. L'autorità che sull'ingegno degli artefici esercitarono allora i letterati e gli eruditi non è da passare sotto silenzio, come quella che con l'altre cose già dette concorse a rovinar l'arte.

Non v'ha dubbio, che anche nella più bella età della pittura, gli artefici s'affratellavano coi letterati, consultandosi con esso loro intorno alle cose che prendevano a rappresentare; e noi già facemmo avvertire che nelle opere di Raffaello in Roma ebbe parte, e parte non piccola, il consiglio de' letterati del tempo di Giulio e di Leone. Ma il Sanzio, e così gli altri che al giudizio dei dotti ricorrevano nell'inventare le loro opere, il facevano come per sentire il loro parere intorno a cose, che già essi avevano trovato col proprio ingegno, e non per ricevere

le norme dell' arte. Intorno alla proprietà e convenienza degli abiti, degli usi, e in fine di tutto ciò che alla storia del fatto si riferisce, avranno molto ragionato; il che tornava certamente in vantaggio degli artisti. Dopo la morte di Raffaello cominciò la letteratura e la erudizione a entrar troppo nelle cose dell'arte, e sul finire del secolo sesto decimo divennero quasi informatrici delle opere artistiche: imperocchè gli scrittori non pur davano agli artefici i soggetti da rappresentare (e anche la scelta de' soggetti dovrebbe essere opera dell' artista, che può conoscere quel che è suscettivo di rappresentanza) ma porgeva loro con lunga e minuziosa descrizione il come dovevano rappresentarli; talchè il pittore non era che un meccanico esecutore di quanto era scritto. Sono famose le lettere di Annibal Caro, colle quali d' ordine del cardinal Farnese descrive a Taddeo Zucchero minutamente le pitture, che dovea condurre nelle stanze del palazzo Caprarola. In esse non pur è discorsa la proprietà degli abiti, de' riti, degli emblemi e simili, ma è formato il componimento, indicato il modo di atteggiare le figure, e trovate l' espressioni, le fisonomíe, i colori ed ogni altra qualità pittoresca. Così fatte descrizioni mi paiono quasi *falserighe* per la pittura, che a poco a poco si resero indispensabili per gli artefici, e dallo studio della natura ogni dì più gli sviarono.

Ma con tutto che il Vasari, il Salviati, il da Volterra, il Bronzino, e i due Zuccheri mettessero la pittura in sul cammino della sopraddetta corruzione, e col tirar via di maniera la facessero del tutto cadere da quell' alto e luminoso seggio in che erasi per circa tre secoli dimorata, pure intorno a questi artefici, che nella scuola fiorentina e romana possono reputarsi i massimi luminari della pittura in sul finire del cinquecento, bisogna fare alquante eccezioni, e non confonderli con la turba de' minori artefici che rappresentano proprio quel servo gregge detto dal Venosino. Imperocchè i sopraddetti maestri formarono la loro prima educazione nel tempo, che l'arte era ancora ne' termini del vero e del bello, e il Vasari e il Salviati ebbero i primi avviamenti da Andrea del Sarto, e nell' animo del Bronzino

gittò i primi semi il Pontormo; i quali, come che non fruttificassero pienamente, soffocati dalla servile imitazione buonarrotiana, pure alcun germoglio produssero, e certamente furono cagione perchè l'arte non si dovesse in loro del tutto ammanierare. Ma è prezzo di questa storia parlare d'ognuno partitamente; e cominciando dal Vasari, il quale dal Baldinucci è tenuto per una delle principali cagioni dello scadimento dell'arte, dobbiamo innanzi tratto maravigliarci un poco, che un uomo il quale scriveva degli artefici e delle cose dell'arte con tanto senno e giudizio, e mostrava d'intendere perfettamente le vie che menano alla perfezione, e quelle che al corrompimento conducono, riuscisse poi egli così diverso nell'operare, che leggendo le sue vite, e guardando i suoi quadri, diffideresti quasi a crederlo lo stesso uomo, e quasi ti recheresti a pensare con quelli, che per maligno o corto giudizio cercarono perfino di privare l'aretino della gloria di scrittore, attribuendola ad altri. Ma questa opinione, come oggi è derisa, non accade confutarla. Non si nega che il Vasari innanzi di stampare la sua opera (scritta per consiglio del cardinal Farnese e di monsignor Giovio, e dedicata a Cosimo I.) mandasse a leggerla ai principali letterati di quel tempo e suoi amicissimi; e questi l'avvertissero, com'è costume fra uomini veramente dotti e sinceri, intorno a quei difetti, che paresse loro potersi e doversi emendare. Imperocchè, sebbene il Vasari fusse assai colto scrittore, e gli studi della lingua e dell'eloquenza avesse fatto nella sua gioventù, pure non era in pieno possesso di quella forbita e sicura maniera di scrivere che voleva il secolo letteratissimo. Di che è prova che le sue lettere, e l'altre sue operette anch'esse poste a stampa, quantunque mostrino sempre lo stesso scrittore, pure per eleganza e correzione non possono stare al paragone colle Vite. Nelle quali non so se abbiano più da godere e soddisfarsi i letterati o gli artisti, ma è certo che sì gli uni e sì gli altri dovrebbono recarsele nella memoria e farsele, direbbe il Caro, latte e sangue; senza curarsi delle beffe de' moderni metafisici dell'arte cristiana: ai quali dà noia il Vasari per più cagioni. Primieramente e principalmente per

quella sua lucidità e semplicità di dire le cose: cioè senza impostura e ipocrisía: e senza que' paroloni e concettoni che la testa de' leggenti empiono di vento e di fumo; e in fine senza quel mistico *razionalismo,* che si arrogano gli scrittori d'oggi; e che era affatto ignoto a que' semplici e naturali uomini del cinquecento; i quali chiamavano sempre le cose per il loro vero nome, e andavano poco sulle generali: nè parlavano di *estetica,* di *formola ideale,* di *soprintelligibile* e d'altre simili astrattezze.

Ma rispetto alla maraviglia, che dee nascere dal vedere il Vasari nei quadri tanto diverso che negli scritti, è anche da darne colpa alla soverchiante forza del secolo, che lo tirava dove per avventura il suo ingegno e il suo giudizio non avrebbero consentito. Tuttavía non sono senza notabile pregio anco i suoi dipinti, e se è languido nel colorito, più macchinoso che dignitoso nei componimenti, non di raro esagerato e quasi sempre uniforme nelle espressioni, può nondimeno essere annoverato fra i maggiori artefici per la pratica del disegno, per la fecondità delle invenzioni, e in fine per una certa risoluzione d'arte, spesso, non niego, a modo suo, ma qualche volta anche con bellissimo effetto naturale. Di che possono far testimonianza le pitture di palazzo vecchio, la Concezione in S. Apostolo di Firenze, che il Borghini tiene per la migliore sua opera, il S. Giovanni Batista dicollato, che è in Roma nella chiesa di quel santo, la Cena di Assuero a' Benedettini in Arezzo, ed alcuni suoi ritratti, che non avrebbero fatto torto a Giorgione. Ma poichè egli volle empire de' suoi quadri tutti i palazzi e chiese del mondo, anteponendo il più delle volte, come ben nota il Lanzi, la celerità alla finezza, non è maraviglia se la sua riputazione, anzichè aumentare colla moltiplicità delle opere, venisse piuttosto meno. Quel *tirar via di pratica,* che sopra abbiamo detto, divenne in lui abito, e alcune volte lo fece ancora cadere in iscorrezioni di disegno, dove pur era fortissimo e quasi sempre lo indusse ad usare tinte ordinarie, alterabili e pennelleggiate con poca unione e morbidezza. La sala della cancellería di Roma, fra le molte opere da lui

condotte con quella fretta, che manifestamente noceva alla sua riputazione, può essere addotta in prova di quanto affermiamo. Nè vale lo scusarsi ch' egli fa di averla fatta in cento giorni per compiacere al cardinal Farnese. Meglio sarebbe stato, dice benissimo il Lanzi, *scusarsi allora col Farnese, e pregarlo a servirsi d' altro maestro, che far le scuse a tutta la posterità e pregarla a condonargli i suoi errori.* Ma come i principi non adoperavano gli artefici che per capricciosa e fastosa superbia, così gli artefici all' amore dell'arte (sì intenso negli artefici de' secoli antecedenti) cominciavano ad anteporre la bassa ambizione di gratificarsi a coloro, che aveano in mano onori e ricchezze; due grandi esche per guastare gl' intelletti anche più gagliardi e ribellanti ad ogni servitù.

Stima il Baldinucci che l' esempio del Vasari (il quale lungo tempo fu capo dei lavori che Cosimo I e il principe D. Francesco ordinarono in Firenze) contribuisse, perchè in detta città si formasse ne' pittori quella durezza di stile che avanti non era. Nè al Lanzi par mal fondata l' opinione del Baldinucci; *avendo potuto*, aggiunge egli saviamente, *l' esempio d' un pittor di corte rivolgere la gioventù dalla prima squisitezza di operare a maniera più trascurata.* Tuttavía nota lo storico, che i fiorentini che ne' sopraddetti lavori medicei l' aiutarono, discepoli per lo più del Bronzino, *non adottarono lo stile del Vasari, eccetto due o tre,* come furono il Poppi, lo Stradano, il Zucchi e qualche altro.

Fra le opere meritevoli del Vasari pongono l' aver contribuito alla istituzione della fiorentina accademia delle belle arti. Dicono che il Montorsoli, scultore e frate de' Servi, comunicasse al Vasari il pensiero di far rivivere la decrepita, e omai cadente compagnía de' pittori, creata l' anno 1350, e il Vasari inducesse Cosimo I a mandarlo ad effetto; onde nacque la novella Accademia, che prese il luogo dell'antica compagnía, allora pressochè estinta, come quella che, nata in tempo di repubblica, e nudrita nella semplicità del popolo, non poteva aver vita in tempo che le arti dalle umili botteghe erano passate nelle splendide corti. Infatti quella ebbe vita sotto gli au-

spici di S. Luca, che la volgare credenza faceva dipintore, e questa sotto quelli del principe, che se ne fece capo e regolatore. Il vedere se la istituzione dell'accademia fiorentina fosse o no utile all'arte, ci condurrebbe a ripetere le cose che intorno allo stabilimento delle Accademie in generale abbiamo in più d'un luogo discorso. Solo vogliam notare, che fra i capitoli di detta accademia (la maggior parte distesi dal Vasari) ve n'era uno, nel quale non altro si raccomandava che la fedele imitazione di Michelangelo; e gli accademici di nessun altro ordinamento furono sì gelosi osservatori come di questo. Diranno i fautori delle accademie: se allora davano per guida il solo Michelangelo, ciò non era colpa dell'accademia, ma sì bene era inclinazione del secolo, che ancora senza accademia, non altro *tipo* avrebbe cercato, da Michelangelo in fuori. Egli è vero. Ma è anche da considerare, che un'accademia prende sempre un qualche *tipo* a seguitare, e su quello ordina tutti i suoi ammaestramenti; i quali poi hanno a servire a tutti coloro che alle scuole accademiche concorrono, qualunque sia la disposizione del loro ingegno; che è quanto dire riduce l'arte a maniera più o meno buona, ma sempre infine distruggitrice della verità naturale, in cui riposa la suprema ed immortale bellezza delle opere. Ma lasciando ora di addurre le ragioni, perchè le accademie sono alle arti nocive, il fatto è questo: che in Firenze con la istituzione dell'accademia l'arte non risorse, anzi d'allora in poi (salvo alcune eccezioni) andò di male in peggio, come sarà dimostrato nel processo di questa storia.

Se Francesco de' Rossi, detto de' Salviati dal cognome dei suoi protettori, ebbe comuni col Vasari gli studi e le massime, non è maraviglia, dacchè oltre alla generale inclinazione del secolo, passarono la loro gioventù in Roma come due amorosissimi fratelli, giovandosi continuamente col crescere l'uno la riputazione dell'altro. E il Vasari riconosce esso Salviati per il miglior professore che fosse a' suoi tempi in Roma: dove nei palazzi de' Salviati, de' Farnesi, del Riccio, della Cancellería e altrove, empì grandi pareti di storie a fresco, mostrando in esse,

come altresì nella battaglia e trionfo di Cammillo in palazzo vecchio a Firenze, gran ricchezza d' invenzioni, varietà di componimenti, grandezza di architetture e profondissima intelligenza di disegno. Notano alcuni storici, che il Salviati fu uno de' pochi allora, in cui la celerità del pennello non fosse a carico della correzione. E in verità il suo principal merito fu nel disegno; dacchè nel colore peccò come tutti gli altri; per lo che a ragione si stupisce il Lanzi, che il Vasari, tanto buon giudice in fatto di coloritori, chiamasse la sua Psiche nel palazzo Grimani in Venezia, *la più bell' opera di pittura che fosse in quella città,* dove pur erano le opere di Tiziano e di Paolo. Era naturale pertanto, che i Veneziani, avvezzi a quel fulgore dei propri pennelli, non molto l' avessero in grazia; e nè pure in Parigi, dove si condusse, e dov' era stato Leonardo, Andrea e il Rosso, fu accetto. In fine il Salviati fu più lodato da' maestri per la profonda dottrina, ch' egli aveva delle cose dell' arte, di quello che fusse ammirato dall' universale; il quale in fine ogni tempo tanto ama l' arte, quanto che questa gli rappresenta il vivo e il naturale; e in ciò l' opera de' colori (trasandata dai michelangioleschi) è somma parte.

E sottosopra degli stessi pregi e degli stessi peccati è appuntabile il Bronzino; se non che egli potrebbe per avventura entrare innanzi al Vasari e al Salviati per una certa gentilezza impressa nei volti, e per un non so che di vago, onde ridono le sue composizioni, quasi dimostranti ch' esse son frutto d' un pittore, ch' era altresì poeta. Assai lodate furono le sue pitture a fresco in palazzo vecchio fatte per commissione del duca Cosimo: e fra le sue pitture a olio è celebratissima quella tavola del Limbo, che oggi si vede nella R. Gallería di Firenze. Ma chi non riconosce d' altra parte in dette opere un maestro di quel tempo, un seguace della maniera michelangiolesca? Si sa che la detta tavola del Limbo fu tolta dalla chiesa di Santa Croce, e messa in Gallería, perchè pareva che i tanti ignudi di maschi, femmine, putti, vecchi e giovani sconvenissero in un luogo sacro. Era tutto in quella ostentazione di mostrare la scienza del corpo umano il desiderio degli artefici; i quali non

d'altro par che si curassero, o almeno ogni altra parte della pittura posponevano a quella. Il Bronzino usò ogni diligenza nel rappresentare l'esterna figura del corpo umano con tutti que' vari aspetti e movimenti di membra, di cui può esser capevole; ma nel rilievo e nella prospettiva non cercò alcuna lode; e nel colore altresì volle essere anzi biasimato che lodato; facendo le carni, come osserva il Lanzi *or piombine, ed ora troppo nevose e variate d'un rosso che sembra belletto.* E arrogi che Angiolo avrebbe potuto in questo togliersi affatto dalla schiera de' buonarrotisti, e in vece di freddo e di sbiadito riescir gagliardo e valoroso coloritore, avendo mostrato ch'e' sentiva il buon colorito nei ritratti; la maggior parte dei quali fece per la casa Medici, avendo effigiato Cosimo e la moglie e tutti gli altri della sua stirpe.

Ma il gusto michelangiolesco voleva, che i pittori mostrassero di non curar quello che il Buonarroti non aveva curato, e il Vasari, il Salviati e il Bronzino andarono tant' oltre, che apersono la via a far sì, che gli artefici venuti dopo, anzi i loro stessi discepoli cacciassero dal regno delle arti ogni bellezza di colore e di chiaroscuro, e michelangioleggiando con minore ingegno e dottrina, e con maggiore audacia e ostentazione, v'introducessero tutti gli abusi di una sregolata fantasía. Quindi ne' loro quadri non altro vedi che affollamenti d' innumerevoli figure senza osservanza di piani e di prospettiva, arie di volti spaventevoli e crudeli, membrature erculee e posture esagerate d'ignudi, spesso con offesa del decoro e della verità della storia, e in fine un colorito biaccoso che t'agghiaccia ed annoia.

Tuttavía non fu così travolta la pittura, che ancora in quel tempo non fussero alcuni maestri buoni e in molte parti commendevolissimi. Maestro buono e commendevole per certo fu Alessandro Allori, nipote e discepolo del Bronzino, come che le sue opere lo mostrino autore tanto disuguale a sè stesso; è dove in alcune dà prove di quel buon colorito e di quella eccellente espressione, che erano in uso nell' età antecedente, in altre corre anch' egli all' impazzata dietro agli esempi, che vagheggiava il secolo già guasto. Molto egli dipinse per fuori, e

molto anche in servizio de' propri principi; i quali fra l'altre cose gli diedero a terminare le pitture di Poggio a Caiano lasciate imperfette da Andrea del Sarto, dal Pontormo e dal Franciabigio, e ne fece anche alcune di sua invenzione simboleggianti in soggetti antichi le cose di Cosimo e di Lorenzo dei Medici. Era quella, non v' ha dubbio, manifesta adulazione; ma bisogna dire ch' era una specie d'adulazione, che, mentre da un lato serbava una certa vereconda dignità, dall' altro tornava in profitto dell' arte; perocchè coll' uso di esaltare i viventi, effigiandoli negli uomini dell' antichità, gli artefici empivano le loro opere di ritratti vivi; e detto uso, tanto comune e commendato nei migliori tempi della pittura, non era nè pur allora del tutto dismesso. Se non che i pittori di quel tempo, e segnatamente i michelangioleschi, avvezzi a lavorar di maniera, e senza quel continuo studio del naturale, ancor quando le persone vere facevano, non riuscivano così bene, come i passati, a contraffarne la vivezza.

Un altro eccellente artefice fra i michelangioleschi, e forse da poter essere ammirato anche in altra schiera, fu Santi Titi di Città San Sepolcro, che fu ancor egli discepolo del Bronzino, e studiò pure sotto il Bandinelli. Nota il Lanzi che il suo bello è sènza *ideale.* Tanto meglio, io aggiungerò; e infatti lo stesso storico poi avverte, che nella espressione ha pochi superiori nelle altrui scuole, nella sua, niuno. Proprio il Titi non si direbbe di quell' età (niente amica del vivo e del naturale) se non fosse il poco rilievo, e il colorito che generalmente dà nel languido; quantunque al Borghini paia, che ancora di buon colore talvolta non mancasse, e ne adduce per esempio la Cena d' Emaus in Santa Croce di Firenze: come per disegno stima la miglior opera di Santi la Resurrezione di Cristo, pure in Santa Croce, per la cappella Medici.

Fra i maestri che possono meritar lode di eccellenti in quel tempo è pure da annoverare Batista Naldini, altro allievo del Bronzino; e alcune sue opere (come il deposto di Croce e la Purificazione in Santa Maria Novella) furono dal Borghini lodate, nè indegnamente lodate, per disegno, colore, disposizione,

prospettiva e attitudini. Vero è, che il suo metodo d'insegnare conduceva ai soliti abusi: e però i suoi allievi, che altro non facevano che disegnare i gessi di Michelangelo, o i gessi antichi, ammanierarono sempre più la pittura con que' loro modi di fare rigidi e sforzati; e ciò si può anche dire dei discepoli di Alessandro Allori e del Titi; per lo che la progenie de' michelangioleschi si rendeva di mano in mano più viziosa, come è naturale intervenga ogni volta che si cammina fuori del buon sentiero. E lungo sarebbe a voler di loro far menzione, e inutile poi per una storia esaminare le loro opere, dacchè tutte son tinte della stessa pece. Fermiamoci piuttosto in Daniele Ricciarelli da Volterra, da non confondere colla servil greggia dei buonarrotisti; anzi è da tenere per il più felice fra i seguaci del Buonarroti. Educato in Siena prima dal Sodoma, poi dal Peruzzi, e stato quindi aiuto di Perin del Vaga, mostrò nella prima gioventù più voglia che disposizione per la pittura; e si può dire che con lo studio e colla fatica si tirasse innanzi, sempre avanzando nell'arte, finchè andato a Roma, ed accostatosi a Michelangelo, acquistò una mirabile disposizione a imitarlo; la quale par che non dispiacesse allo stesso Michelangelo, che pure aveva a noia quelli, che per forza volevano seguitarlo; dacchè lo prese a ben volere, e creatolo suo aiuto nei lavori del Vaticano, lo fece conoscere, e lo assistè co' suoi consigli e co' suoi disegni. Daniele differiva dagli altri imitatori di Michelangelo in questo: che quelli, com' è a dire del Vasari, del Salviati e del Bronzino, avendo ingegno fecondo e pittoresco, ma non avendo la stessa forza dell' ingegno e la stessa dottrina di Michelangelo, per voler correre negli stessi rischi e difficoltà di quello, andavano al di là, e novelli Icari pagavano la pena dell' ardire colla caduta propria, e dell'arte: mentrechè il Volterrano, il quale aveva sortito dalla natura un ingegno facile all' imitazione, e quasi ripugnante alla invenzione, si teneva quasi al fedele ritratto delle cose di Michelangelo; e si vuole che nella celebre deposizion di Croce alla Trinità de' Monti in Roma (alla qual tavola alcuni danno il terzo luogo dopo la Trasfigurazione e il S. Girolamo) lo soc-

corresse col suo disegno il Buonarroti, essendovi tal verità e intelligenza negli ignudi, e tanta robustezza e fierezza nella esecuzione, che se non vi fosse il nome di Daniele, si potrebbe riferire a Michelangelo, senza fargli torto. Nè Daniele, sebbene vi si scrivesse autore, nascose l' origine di quell' opera; conciossiachè nel fregio vi ritrasse Michelangelo, che si guarda in uno specchio, come per indicare ch' egli in quel dipinto riconosceva sè stesso.

Veniamo ora a dire dei Zuccheri, Taddeo e Federigo; i quali con quel loro far molto e presto, tirando via al solito di pratica, furono nella scuola romana quel che il Vasari nella Toscana. Se non che quegli alquanto differirono dall' Aretino nei modi di travalicare il vero e il naturale dell' arte, e più alla servile imitazione di Raffaello, che a quella di Michelangelo si attennero. Ma tuttavía anch' essi caddero negli stessi abusi del così detto *manierismo*, e la pittura ridussero più a macchinal decorazione delle reggie, che a desiderabile decoro delle città e dei templi.

Ma qui vogliamo ripetere un' avvertenza, che altre più volte ci sarà lecito replicare, affinchè non ci sia dato carico da quelli, che leggeranno questa storia. Quel che noi diciamo di detti artefici, fioriti sul cadere del sestodecimo secolo, intendiamo dirlo rispetto a quell' età: cioè paragonandoli coi maestri dell' età antecedente, a fin di mostrare la radice del pervertimento dell' arte: e sappiam bene che sarebbe gran ventura, se oggi vi fossero, con tutti i loro peccati, de' Vasari e de' Zuccheri. Ma una storia deve giudicare rispettivamente all' arte, la cui bellezza è eterna e immutabile; e se gli artefici d' allora sarebbero grandissimi verso le generazioni successive, non è però che si dee tacere ch' essi furono minori dell' arte, cui i loro antenati avevano recato alla massima perfezione. E qui, siccome un pensiero rampolla sopra un altro, dirò che nella repubblica delle lettere e delle arti è da fare una importante distinzione; cioè fra quelli, che sono letterati e artefici grandi e desiderabili in tutti i tempi, e quelli che solo grandeggiano e lasciano desiderio di loro stessi nel pro-

prio tempo. I primi son quelli, che, non mirando che al vero e al naturale, e per conseguenza toccando la somma perfezione dell' arte, può avvenire che la loro fama sia per alcun tempo oscurata e sdimenticata, ma non potrà mai essere, ch' ella si spenga e non torni a rifiorire; laddove i secondi, che mirano a compiacere le voglie e le inclinazioni del proprio secolo, saranno avuti in gran pregio e amore dai coetanei, e i posteri gli ammireranno avendo risguardo alla loro età, ma non s' indurranno mai a desiderargli; e ancor oggi se avessimo a desiderare che gli artefici de' passati secoli rinascessino, il desiderio nostro volerebbe tosto a Lionardo, a Michelangelo, a Raffaello, ad Andrea, a Tiziano e al Correggio; e lasceremmo volentieri che ne' sepolcri dormissero il Vasari, il Bronzino, il Salviati e i Zuccheri per quanto fossero maestri d' ingegno e di meriti grandissimi, e per quanto oggi in tanta moderna piccolezza giganteggerebbero mirabilmente colle loro opere.

Dopo queste forse non inutili considerazioni, torniamo ai Zuccheri, i quali nati nella terra di S. Angelo in Vado d' un mediocre pittore per nome Ottaviano, vennero in Roma l' un dopo l' altro, e quivi e per lo stato, come narra il Lanzi, *dipinsero infinite cose or buone, or mezzane, or anche cattive, quando lasciarono operare la loro scuola.* Lo stesso storico aggiunge cosa, che non vogliam tacere. *Un rigattiere che delle dette opere de' Zuccheri ne avea d' ogni fatta, solea domandare a' compratori, se volean Zuccheri d' Olanda, o di Francia, o di Portogallo, come avrebbe fatto un droghiere, significando, ch' egli ne tenea d' ogni prezzo.* Miserabile condizione dell' arte quando è ridotta a questi termini. Maggiore d' anni e di merito è Taddeo; nel quale la spedita sicurtà dell' operare non fa quasi avvertire la mancanza di quella diligenza e di quella scelta, in che sta propriamente il sublime dell' arte. Il Lanzi lo somigliò benissimo a quegli oratori, *che senza sollevarsi colle idee, tengono la moltitudine a bocca aperta, perchè intende quanto dicono, e trova o le par di trovare in ogni lor detto la verità e la natura.* Spesso ripete gli stessi volti, e nelle mani, ne' piedi e ne' panneggiamenti è

ancor più uniforme. Questo era vizio del tempo; che i pittori si formavano una maniera (più o meno buona) secondo il loro ingegno, e non secondo i soggetti e la natura che è sempre varia. La maniera che si formò Taddeo è certo delle migliori, poichè il suo ingegno dolce e facile lo tirava al dipingere con pari facilità e dolcezza, o almeno lontana da quelle crudezze, *nelle quali,* notava il Vasari, *si affaticavano alcuni per parere d' intendere l' arte e la notomia; ai quali* (aggiunge il nostro Giorgio, come se non ne toccasse a lui pure) *avviene molte volte, come avvenne a colui, che, per volere essere nel favellare troppo Ateniese, fu da una donnicciuola per non ateniese conosciuto.*

Sono in Roma vaste opere di Taddeo a fresco (avendo pochissimo dipinto a olio); ma nessuna gli diè nome e gloria come quella nel palazzo di Caprarola, dove fece verso i Farnesi quel che il Vasari in Firenze faceva verso i Medici; dipingendovi in alcuni appartamenti i fatti degli uomini illustri di quella famiglia, e in altri appartamenti storie sacre e profane. Famosa è la camera dedicata al sonno, per la quale ebbe invenzioni da Annibal Caro; e perchè tutte queste pitture sono minutamente descritte dal Vasari, non aggiungeremo altro. Morì Taddeo di anni 37: pari in questo a Raffael d' Urbino; e molte sue opere lasciate imperfette in Roma compì il fratello Federigo: il quale se somigliò Taddeo nel gusto, non lo eguagliò nel disegno, e fu, come nota anche il Lanzi, *più manierato di lui, più capriccioso nell' ornare, più affollato nel comporre.*

Fra le maggiori opere di Federigo è la pittura della cupola del Duomo di Firenze già cominciata dal Vasari; e se dalla mole si dovesse misurare la grandezza delle opere, bisognerebbe questa dire la più gran pittura del mondo. Che non s' erano mai vedute figure in tanto numero, nè in tanta smisurata altezza. Ma quantunque la vastità del lavoro abbia in sè stessa una difficoltà, che, saputa vincere, non è piccola parte di merito per l' artista, pure non costituisce il sostanzial merito delle opere; ed è mestieri delle altre doti che

si riferiscono al sentimento di chi opera, da cui tutt' altro resulta che quel macchinoso e risentito, di cui è viva immagine la pittura del Zuccheri; la quale, perchè fosse acconcia al luogo, bisognava avesse quella leggerezza e trasparente leggiadría di colori, che innalza le cose guardate dal sotto in su. Veramente se il grave ne' dipinti è sempre grave, riesce poi gravissimo e insopportabile nelle volte; la cui dipintura mise in credito il Correggio con quella sua luce splendentissima di tinte, che ci rapiscono in cielo com' è l' andare delle stesse figure. Ma guardando le figure del Vasari e del Zuccheri, quasi ti scanseresti per paura che non ti cadano addosso e schiaccino. Non si può nondimeno negare a Federigo grandissima forza d' inventare, e una risoluzione d' arte che, non ostante i vizi che porta seco, è forza sempre che sorprenda chiunque riguarda la cupola di S. Maria del Fiore. E siam di credere, che dove il Vasari e il Zucchero non avessero coperto delle loro pitture quella miracolosa fabbrica, s' accorderebbe meglio internamente colla maestosa semplicità e dignità del tempio; e forse il Brunelleschi stesso non avrà pensato che si dovesse ornare di figure, essendochè al suo tempo non era per anco in uso lo ingrato e incomodo dipingere delle cupole. Ma se si trattasse di dover oggi atterrare quelle dipinture, non sapremmo dare il nostro voto: parendoci per lo meno ingratitudine odiosa distruggere ciò, che è stato goduto da secoli molto più del nostro gloriosi per opere di pittura; oltrechè si priverebbe la storia d' un monumento del genere di dipingere di quel tempo, e segnatamente della scuola zuccheresca tanto allora rumorosa, non solo per le vaste opere condotte dal capo, ma ancora per li suoi scritti. E di questi scritti di Federigo Zucchero non è da tacere il fine. Pare ch' egli scrivesse per gareggiare col Vasari, verso il quale nutriva livore ed astio di nemico, pungendolo e motteggiandolo ovunque gli si porgesse il destro. E poichè il Vasari nello scrivere delle arti e degli artefici aveva tenuto una via tutta facile e naturale e piena di grazia, Federigo stimò poterlo superare, tenendo la via opposta, cioè empiendo il suo trattato di sì nebbiose e

ingrate astrattezze, che possono stimarsi quasi un presagio della mistica ed enigmatica filosofia d'oggi, contro la quale non si griderebbe mai abbastanza, come la principal sorgente della confusione di tutte le idee e di quella funesta incertezza d'ogni opinione; per la quale non solo non sappiamo più come governarci nelle cose delle arti e delle lettere, ma andiamo altresì, quasi ciechi, brancolando sopra ciò, che alla vita morale e civile si riferisce, parendoci bello quel che ai nostri maggiori parve brutto, ed ottimo quel che ad essi parve pessimo.

Il Zuccheri ebbe tutti gli onori di quella età; fu cavaliere, fu pittore di corte, fu capo di Accademia. In questa parte non ebbe nulla da invidiare al Vasari. Anzi, come il Vasari colla protezione di Cosimo I era stato principal fondatore della fiorentina Accademia delle belle arti, così Federigo protetto in Roma da Gregorio XIII fu quasi creatore dell'Accademia di S. Luca. Narra il Baglioni, che ad istanza del Muziano fu segnato il Breve di quella fondazione, e conceduto altresì che, demolita l'antica chiesa di S. Luca sul monte Esquilino, fosse conceduta ai nuovi pittori accademici la chiesa di S. Martino alle falde del Campidoglio, ritenendo sempre il titolo di S. Luca, in grazia della vecchia favola che quell'evangelista dipingesse. Ma il sopraddetto Breve non ebbe esecuzione che per opera del Zucchero; il quale fu creato principe dell'accademia, la resse e protesse, mentre visse, con parole e denari, e dopo morto la lasciò erede de' suoi beni.

Non pochi furono gli allievi di Federigo. Il cui nome e fortuna splendidissima traeva in Roma artefici d'ogni paese. Nè ad essi mancava da lavorare al tempo di papa Gregorio XIII. S'intraprese la pittura di quel vastissimo edifizio, detto la *galleria vaticana*, che era una specie di contrada, bastante ad occupare centinaia di pennelli. Fu pensiero del papa, e pensiero eccellente, di farvi disegnare de' partimenti per tavole geografiche di tutta l'antica e nuova Italia, dandone l'incarico al P. Ignazio Danti domenicano, matematico e cosmografo della sua corte. L'incarico poi di distribuire la pittura in istorie,

prospettive, paesi e grottesche fu dato a Niccolò Circignano, detto dalle Pomarance, maestro del Roncalli, cognominato perciò il Pomarancio, del quale ci accadrà favellare più avanti. Ora è da dire due parole intorno a Girolamo Muziano da Brescia, che, andato a Roma, e portatovi quel gusto della maniera di colorire e disegnare veneto, si acquistò particolar nome nel fare vaghissimi paesi. Ma, veduto le cose di Michelangelo, fu preso anch' egli dal desiderio di notomizzare dipingendo, e ciò senza dubbio fu cagione, perchè il suo stile non avesse quel morbido e splendido, che un veneto avrebbe dovuto avere, e piuttosto nel secco e nel languido inclinasse. Quindi sopra ogni altra cosa, come anche notò il Lanzi, riuscì ad esprimer bene anacoreti, e simili uomini gravi nel sembiante, e smunti per le astinenze. Nella chiesa della Certosa in Roma v' è un suo quadro dentrovi gran folla di anacoreti, assai commendato. Lavorò pure a fresco e con lode nella principal chiesa di Orvieto; talchè fra i pittori di quel tempo fu piuttosto de' primi che de' secondi; come altresì de' primi fu Raffaellino, che, ricevuto i primi ammaestramenti da Lelio di Novellara, e poscia andato a Roma, si formò una maniera spiritosa, morbida, rilevata e graziosa, nel cui possesso rimase allora primo e quasi unico: onde, avendo dipinto in Caprarola a concorrenza co' Zucchero e co' Vecchi, nota il Baglioni, che mentre le figure di questi paiono dipinte, le sue paiono vive. Gran disgrazia ch'egli morisse giovane, e non potesse fare allievi, che forse avrebbono allora potuto far rivivere la buona e bella arte del dipingere. Ma egli era destino che la pittura volgesse in basso; e a condurvela maggiormente non contribuì poco il siciliano Laureti, che, invitato a Roma da Gregorio XIII, gli fu dato a dipingere la volta e le lunette della sala di Costantino, le cui pareti aveva rendute maravigliose Giulio romano. Dicono che il Laureti fusse dal pontefice trattato più da principe che da artista; onde non è maraviglia che allungasse tanto il lavoro, che prima morì il papa, ch' egli l' avesse terminato: ma il successore Sisto, che non era uomo da tollerare artisti signori, gli mise tale spavento, che d' allora in poi non pensò che a far presto, e il far presto

fu causa del fare anche peggio; e tanto peggio, che anche allora fu l'opera biasimata, e le figure appuntate di soverchia grandezza e insopportabile gravezza, il colorito di cruda e aspra apparenza, e le forme di trivialità e scorrezione. Sisto se ne sdegnò, e lo pagò così male, che il povero Laureti si ridusse nella miseria. Ma chi veramente diede in quel tempo l'ultimo crollo all'arte della pittura nella scuola romana fu il cav. d'Arpino, che, essendo vissuto fra gli ultimi anni del secolo decimosesto e i primi del decimosettimo, fu veramente capo de' pittori secentisti, come de' poeti fu capo il cavalier Marino. Proprio questi due cavalieri possono appaiarsi insieme, e reputarsi come campioni del così detto secentismo nella poesía e nella pittura; il che sarà da noi meglio dimostrato nel seguente libro. Resta che in questo si conosca lo stato della pittura nelle altre provincie d'Italia sul finire del cinquecento; e perchè abbiamo discorso della scuola fiorentina e della romana, facciamo innanzi di passare in Lombardia e negli stati veneti, una breve visita a Siena e a Napoli: le quali città ebbero scuole di pittura, che dagli storici sono annoverate fra le più famose d'Italia.

La storia dell'arte in Siena seguita ad essere collegata colla storia civile. Dopo avere quella valorosa e sventurata gente lottato lungamente e disperatamente contro più d'un assalitore della propria libertà, e dopo aver tollerato tutti i mali, che seco porta una lunga e infelice guerra, cadde in fine nelle mani di Cosimo I; cioè nelle mani del più detestato fra quanti aspiravano alla occupazione della città. Doloroso e non disutile esempio ai popoli, che cercano libertà coll'altrui protezione, dev'essere il fatto di Siena. La quale in quel continuo e sospettoso ondeggiamento di essere ghermita da interni o da esterni tiranni, affidandosi ora a' cesarei ed ora a francesi, non fece che accrescere i tumulti al di dentro, e le guerre al di fuori; e sì degli uni e sì delle altre usò il destrissimo Medici per avere egli quello, che gli altri desideravano. Così per quella stessa via, onde i sanesi cansarono la tirannide medicea, egli la incontrarono. Doveva per ciò riuscir loro più acerbo e odioso il nuovo freno; e i più, non sapendolo in nessun modo tollerare,

e volendo almeno, che se un giogo dovessino portare, non fusse il fiorentino, abbandonavano piuttosto la città, e altrove andavano a fermar domicilio; fra' quali furono anche molti artefici, i cui nomi rimasero confusi con quelli dell' altre scuole. Ma poichè Cosimo principiò alle violenze a far succedere le lusinghe (molto peggiori) della tirannide, ancora i gagliardissimi e indomiti petti sanesi cominciarono a piegarsi al nuovo governo, e col tempo anche a desiderarlo. Molto giovò il rinnovamento della popolazione, e più il far passare famiglie e genti fiorentine in Siena, perchè così co' parentadi ed amicizie si andasse consumando l' antica ruggine, e con essa ogni sentimento repubblicano. La cosa, per vero dire, non mancò in gran parte d' effetto; e questo effetto (cioè di rendere non ingrata la servitù anche ai sanesi) accrebbe la furbería cosimesca col far parere di riformare pittosto il vecchio reggimento, cui erano sempre molto devoti i cittadini, che d' introdurne uno nuovo. Ecco adunque a poco a poco mutarsi e rasserenarsi l' aspetto della squallida città; tornare in essa il commercio, la ricchezza, gli studi, le arti, e in fine ogni altro bene, dalla libertà in fuori; la cui mancanza, tanto in principio insopportabile, finì per non essere quasi più avvertita, dacchè se ne iva col tempo anche la memoria. Era in Siena rimasto de' pittori un tal Bartolommeo Neroni detto il Riccio; il quale dopo la morte del Sodoma (di cui fu discepolo e genero), del Peruzzi e del Beccafumi, sostenne l' onore della scuola sanese; e si può agevolmente credere ch' egli (e non Federigo Zucchero, come il Baldinucci afferma) educasse all' arte Arcangelo Salimbeni, che morto il Riccio, tenne con quel suo ingegno più giudizioso che gagliardo il primo seggio fra' pittori, e quel che è più, fu capo d' una scuola, in cui l' arte de' senesi potè conservarsi quasi illesa dalle corruzioni delle scuole vicine, e forse contribuire a quella riforma, cui il Cigoli e i Caracci, come da qui a poco vedremo, diedero la principale opera.

Nella scuola napoletana, come Andrea da Salerno e Polidoro da Caravaggio, di cui abbiamo favellato sopra, portarono il gusto raffaellesco, così il Vasari e Marco da Siena vi porta-

rono il gusto buonarrotiano. Giustamente qui Luigi Lanzi ricusa di scolpare il Vasari per quelle parole, che disse nella sua vita a proposito della sua andata in Napoli. *È gran cosa che dopo Giotto non erano stati in sì nobile e gran città maestri, che in pittura avessino fatto cosa alcuna d'importanza, se ben vi era stato condotto alcuna cosa di fuori di mano del Perugino e di Raffaello; per lo che m' ingegnai fare di maniera, per quanto si estendeva il mio poco sapere, che s' avessero a svegliare a cose grandi e onorevoli operare; o questo o altro che ne sia stato cagione, da quel tempo vi sono state fatte di stucchi e pittura molte bellissime opere, oltre alle pitture sopraddette* ec. Certo non sarebbe errore l' affermare, che la grandezza della città, e la bellissima natura di quel cielo veramente pittoresco, oltre alle tante memorie ed esempi delle arti antiche, avrebbono dovuto fare, che in Napoli sorgessero maggiori artefici e in maggior numero, non pure da stare coi massimi delle altre scuole, ma forse anche da superargli. Avrebbe Napoli dovuto vantare i suoi Raffaelli, i suoi Andrea, i suoi Tiziani, i suoi Correggi e altri di tal nome. In qual altra terra splende più la divina bellezza della natura? Dove è più fervore e più calore d' ingegni vivacissimi? Ma la non interrotta successione di tante e mostruose tirannidi fece, che le arti belle non vi allignassero e rilucessero come si sarebbe dovuto aspettare. Tuttavía le sopra riferite parole del Vasari non dicono il vero. Se altre opere d' importanza non avessero fatto da Giotto in poi i pittori napoletani (che molte altre già ne fecero) basterebbero le opere dello Zingaro nel chiostro di S. Severino, per non dovere quella scuola invidiare alle altre i Perugini, i Ghirlandaio, i Mantegna, i Bellini e simili. Ma poniamo che il Vasari non avesse veduto quelle mirabili pitture, sì lungamente e sì barbaramente trasandate: non potevano per altro rimanergli ignote le opere del quasi coetaneo Andrea di Salerno, che a pochi, e forse a nessuno dei discepoli del Sanzio fu secondo. Egli è opinione di alcuni, che messer Giorgio avesse gravi quistioni e amarezze co' pittori di quel paese, e volesse vendicarsene col metterli tutti in un fascio, e insiem con loro

oscurare anche la gloria de' passati. Io non abbráccerei facilmente questa sentenza: dacchè è noto che il Vasari disse lodi, e lodi grandissime ancora de' suoi più capitali nemici, come del Bandinello, del Cellini e di altri. Più ragionevole tengo il giudizio di chi stima, che, tratto per un momento da un soverchio e in qualche maniera scusabile amore della propria gloria, volesse egli apparire il vero ristoratore dell' arte napoletana. Comunque sia, egli ebbe il torto a tener come per morta la pittura in Napoli fino al suo giungervi, e più d' un monumento ne fa ancora indubitabile testimonianza. Oltre di che la posterità imparziale dubiterà anzi, se il suo esempio di dipingere in Napoli fosse meglio a vantaggio o a scapito dell' arte. Teniamo pure che gli storici di quel luogo per risentimento lo accusassero come uno dei depravatori della pittura napoletana. Egli è certo non di meno, che non vi fece, nè poteva farvi alcun bene; come nulla o pochissimo di bene per le medesime cagioni vi fece Marco da Siena, quantunque il Lanzi lo dica fra tutti i michelangioleschi, *il meno caricato e il più forte coloritore.* Costui condottosi a Napoli dopo il 1560 vi fu ricevuto assai benignamente, per quella sua natura sincera, affabile e ossequiosissima. Ebbe altresì la cittadinanza, e quel che è più, riputazione di primo fra gli artefici. Ma il solito tirar via di pratica fece sì, che anche Marco non fusse colle sue opere uguale a sè stesso; e perciò ai suoi allievi (che molti ne fece) diè esempi certamente non imitabili, che noi non istaremo a descrivere; come ci passeremo delle opere di Angiolo Criscuolo fratello di Gio. Filippo, che fra i creati di Marco fu il più celebre: quantunque non senza nome illustre passarono alla posterità Silvestro Buono, Simone papa, un altro Gio. Antonio Amato, Pirro Ligorio, Bernardino Azzolini o Mazzolini, Cola dell' Amatrice, Pompeo dell' Aquila, Giuseppe Valeriani, Scipione Gaeta, Gio. Pietro Russo e alcuni altri, i quali, se non furono propriamente discepoli di Marco, trassero fondamento alla loro maniera dalla scuola di lui: che è quanto dire da una scuola più o meno ritraente dal fare michelangiolesco; sebbene il dipintor napoletano, che allora maggiormente mi-

chelangioleggiasse, fusse un tal Matteo da Lecce, che, avendo dimorato in Roma, pare che si facesse seguace del Salviati, cioè d' un discepolo del Buonarroti; e quindi datosi a quella gagliarda ostentazion di notomía credette di farne un notabile, e per lui glorioso esperimento, figurando in Roma dirimpetto al giudizio di Michelangelo la caduta degli angeli ribelli, che doveva fare lo stesso Michelangelo. Ma non ottenne altro Matteo che di rendere più visibile quella omai da tutti verificata opinione, che tutti i seguitatori del Buonarroti sarebbono riusciti goffi artefici, e alla loro fama e all' arte pregiudizievoli.

Visitiamo ora le scuole pittoresche di Venezia e di Lombardía; le quali, sebbene non fossero signoreggiate come l' altre dalla forza michelangiolesca, e conservassero sempre quella loro indole di splendido colorire e vago ombreggiare, pur tuttavía anch' esse andarono notabilmente declinando sul finire del cinquecento, e anch' esse furono un poco prese dal desiderio di braveggiare dove i michelangioleschi di Toscana e di Roma menavano tanto rumore. Farà maraviglia se dirò che Tiziano stesso, il pittore della verità e dell' apparente natura, vi si lasciasse prendere. Pure non v' è dubbio, se si considerano le sue pitture a fresco nella volta della Sagrestía di S. Maria della Salute in Venezia, rappresentanti in tre grandi spartimenti la morte di Abele, il sacrifizio di Abramo e David vincitore del gigante. In esse tanto maggiormente apparisce il Vecellio far quasi violenza a sè stesso per grandeggiare ad uso michelangiolesco, quanto che nella stessa Sagrestía si vede quel bellissimo quadro di San Marco fra quattro Santi, dipinto nel tempo ch' egli era tutto schietta e vivace natura. Ma per istupirsi meno di cosiffatto cambiamento, è mestieri tener dietro ai fatti della vita del gran dipintore. Il quale, andato a Roma, trattovi dal cardinal Farnese, e veduto le cose di Raffaello e di Michelangelo, non fu più quel medesimo pittore. Primieramente la vista di quelle opere lo invogliò a poggiar più alto colla invenzione delle storie. Poi non dovettero essere per lui indifferenti i giudizii, che delle sue opere si facevano. Narra il Vasari, che fra Sebastiano dal Piombo, ragionando dei

dipinti di Tiziano innanzi di andare a Roma, gli dicesse: *che se Tiziano fosse stato a Roma ed avesse veduto le cose di Michelangelo, quelle di Raffaello e le statue antiche, ed avesse studiato il disegno, avrebbe fatto cose stupendissime, vedendosi la bella pratica che aveva del colorire*, ec. Più ancora dovettero pungere il Vecellio le parole dello stesso Michelangelo, dette quando egli dimorava già in Roma, ed aveva esposto in Belvedere la Danae, che accoglie in grembo Giove trasformato in pioggia d'oro. Era il Buonarroti andato a vedere il quadro in compagnía del Vasari, il quale confessa che molto (come si suol sempre fare) a viso gliene lodarono; ma poichè furono da lui partiti, ragionando insieme della sua maniera, il Buonarroti la commendò assai, dicendo per altro, *che molto gli piaceva il colorito suo, ma che era un peccato che in Venezia non s'imparasse da principio a disegnare bene, e non avessero que' pittori miglior modo nello studio. Conciossiachè se quest'uomo fosse punto aiutato dall'arte e dal disegno, come è dalla natura, e massimamente nel contraffare il vivo, non si potrebbe far più nè meglio, avendo egli bellissimo spirito, ed una molto vaga e vivace maniera. Ed in fatti così è vero, perciocchè chi non ha disegnato assai, o studiato cose scelte antiche e moderne, non può far bene di pratica da sè, nè aiutare le cose che si ritranno dal vivo, dando loro quella grazia e perfezione, che dà l'arte fuori dell'ordine della natura, la quale fa ordinariamente alcune parti, che non son belle.* Le solite teoriche cominciate allora a divulgarsi, e poi ripetute alla sazietà da coloro che non sapendo o non volendo contraffare il vivo della natura, cercavano di coprire e anche di accreditare la loro o imperizia o negligenza con quella fantasía del bello ideale.

Ma non dipartendoci da Tiziano, non è da dubitare che i sopraddetti giudizi intorno alle sue cose e alla sua maniera non gli pervenissero all'orecchio; dacchè osserviamo ancor oggi fra gli artefici, come le opinioni di uomini autorevoli corrono sulle bocche di tutti, e si confermano in modo, che divengono general consentimento. Or dunque era naturalissimo

che il Vecellio si volgesse a quell' erta, dove l' età inchinata a vagheggiare le difficoltà dell' arte non riconosceva sommo, e in quella tanto più si ostinasse quanto maggiormente l' indole del suo ingegno il traeva alla dolce e naturale pittura. Imperocchè nessuno ignora per una costante esperienza, essere proprio di tutti gli uomini lo insistere dove sanno di riuscir meno; e ciò nasce da quella insaziabilità della natura nostra, che, come fa che mai il ricco e l' ambizioso non si contentino, così anche nella gloria delle arti liberali accende la stessa sete inestinguibile; onde avviene, che in ultimo non cura quasi più quella fama, nella quale sappiamo di essere sicuri, e in cambio tutto il nostro studio rivolgiamo a quella gloria, dove non sappiamo di essere a bastanza e durevolmente celebrati. Sapeva Tiziano che nel colore teneva il più alto trono; nè in ciò poteva accrescere la sua sovranità. Desiderò per tanto aggiungerle nuovi fregi, e particolarmente quello, che allora più straordinariamente si ammirava, di gagliardo disegnatore del corpo umano, e di ricercatore delle scelte forme degli antichi. Quindi tornato in patria ne fece quell' esperimento nella Sagrestia della Salute che qui sopra abbiamo accennato: il quale forse non riuscito di sua pienissima soddisfazione, o non molto lodatogli dai suoi concittadini, desiderosi per natura e per educazione più delle vaghezze che delle difficoltà dell' arte, non prese gran coraggio a seguitare quel cammino ertissimo, e tornò alla sua antica e naturale maniera, quantunque nelle opere che d' allora in poi condusse (e tra queste non esiterei a porre il quadro dell' Avvoltoio, di grande stile, e una Nostra Donna, anch' essa di stile grande, che si veggono nella galleria Barbarigo) facesse scorgere dove più, dove meno, una certa inclinazione al far michelangiolesco, e a quel bello ideale, che aveva veduto e sentito tanto celebrare in Roma; o almeno non mostrasse così schietto e limpido quel suo modo di contraffare dolcemente il vivo, tanto mirabile e tanto ammirato ne' suoi dipinti eseguiti avanti di andare a Roma.

Un amico di Antonio Canova mi assicurava tempo fa, ch' egli diceva sempre, che le più belle pitture di Tiziano sono

quelle che si veggono in Ispagna. Che il Canova giudicasse così, non mi stupisco; imperocchè, essendo le dette pitture la maggior parte condotte dal Cadorese dopo la sua dimora in Roma (cioè per Carlo V, che, avendolo colmato di onori, di ricchezze e di titoli, lo volle finalmente alla sua corte) mostravano, che il pittore non era stato interamente contento alla bellezza naturale, e qual cosa di bello antico aveva cercato d' imprimervi. Ma quantunque noi le dette opere ammiriamo e celebriamo come degnissime del nome di Tiziano, e come sempre cavate dalla natura viva, ed avvivate da quella sua sovrana virtù di colorire, pure non sapremmo anteporle a quelle condotte in Venezia innanzi di veder Roma, innanzi di esser creato cavaliere e conte Palatino, e innanzi di mangiare e dormire nella reggia di Carlo V. Il quale leggiamo, che un giorno, vedendolo lavorare, gli raccattò il pennello cadutogli di mano; e di questo atto umanissimo e liberale in un re superbissimo ed assoluto fecero gran dire i popoli: e non rifinivano d' ammirare e commendare l' imperatore, parendo loro, ch' egli perciò non s' abbassasse punto, e anzi si sollevasse ancor più che per tanti suoi trionfi e strepitose vittorie. Continuando nella storia di Tiziano, di que' pittori che nella prima metà del secolo decimosesto tennero il sommo seggio, solo egli rimaneva; condottosi fino alla decrepita età di 99 anni, e non uscito di questa vita che per violenza di quel pestifero morbo, che nel 1576 afflisse con grande mortalità d' uomini Venezia e l' altre città dello stato. Ben si può dire in ogni cosa maraviglioso e singolare il nostro Tiziano. Fu maraviglioso e singolare nell' ingegno, nell' arte, nella bontà, nella fortuna, nella cortesía e nella lunghezza d' una vita sana e operosissima. Mancava d' un anno ai cento, e ancora usava i pennelli; anzi quanto più era prossimo a dover lasciar l' arte, tanto maggiormente a quella s' affezionava. Contano, che, avendo fatto una Nunziata per la chiesa di San Salvatore, e inteso che alcuni dubitavano che fosse opera sua, egli con indignazione senile vi scrivesse ripetutamente: *Tizianus fecit fecit.* Ma sebbene le ultime sue cose rivelino sempre l' ingegno di

chi aveva tante stupende opere condotte, e certamente facciano stupire come in quella decrepitezza potesse far tanto, non di meno mostrano un uomo infievolito nella vista e nella mano, e ridotto a dipingere a colpi di pennello. Di questo operare estremo di Tiziano si conserva in Venezia più d' un monumento, e s' additano ai forestieri come una vera rarità. Vi è nell' ultima sala dell' Accademia veneziana di belle arti un deposto di Croce, che è mostrato come l' ultima opera di Tiziano. Ma in casa Barbarigo ho veduto un Cristo, che porta la Croce, solamente abbozzato, ed un S. Sebastiano non finito per la sopraggiunta morte.

Gli allievi di Tiziano e i seguaci della sua maniera furono molti ed illustri. Un bel nome s' acquistarono il fratello di lui Francesco, il figliuolo Orazio, ed un nipote per nome Marco. Girolamo Dante, ossia Girolamo di Tiziano, Domenico delle Greche, e un tal Natalino da Murano fecero onore non piccolo alla sua scuola. Ma i due, che fra i tizianeschi di quel tempo levarono in Venezia maggior grido, furono Bonifazio veneziano e Andrea Schiavone. Il primo, secondo il Ridolfi, studiò sotto il Palma vecchio, e datosi poi anche a seguitare i modi di Tiziano, riescì a formare dell' uno e dell' altro stile una soave maniera, che fu quasi propria di lui. Il Boschini, altro scrittore veneto, dà Bonifazio per seguitatore di Tiziano, come l' ombra seguita il corpo. Egli è vero, che spesso le minori pitture del Vecellio sono state confuse con quelle di Bonifazio, e per molto tempo, come anche avverte il Lanzi, fu udito in Venezia in certe dubbie pitture domandare: *È ella di Tiziano, o di Bonifazio?* Ma oggi dopo maggiori considerazioni intorno alle opere dei passati maestri, non indugia molto l' occhio dell' artista a distinguere quel che è del Vecellio, e quel che a Bonifazio appartiene; e quantunque concediamo in gran parte al Boschini, che Bonifazio molto tizianeggiasse (e basterebbe a ciò dimostrare il suo Cenacolo per la Certosa): nè al Ridolfi contrastiamo che non poco altresì del fare di Palma vecchio si giovasse, pur tutta via le sue opere mostrano un pittore che con un' arte ancor bella co-

minciava ad abbandonarsi a quella pittura macchinosa, a cui il secolo fastoso era per tutto rivolto: di che fanno fede fra l'altre opere le sue storie nel palazzo ducale di Venezia, e que' suoi celebri trionfi tolti dalle poesíe del Petrarca, che passârono in Inghilterra. Tutta via di molti suoi quadri si potrebbono annoverare, dove ancora spicca un sentimento d'arte, che i macchinosi pittori non avevano; e nelle ampie sale dell' Accademia di Venezia si veggono spesso de' Bonifazi, che più volentieri riferiresti alla bella età di Tiziano, di Giorgione, di Palma vecchio, di Paris Bordone e d'altri sommi artefici, che a quella in che veramente fiorì esso Bonifazio.

Andrea Schiavone (così cognominato dai suoi bassi parenti schiavoni) nacque, dice il Ridolfi, co' pennelli in mano; e in verità egli è da annoverare fra quelli, ne' quali maggiormente natura infuse il dono della pittura. Il quale, se fosse stato da lui meglio aiutato dallo studio, sarebbe salito certamente a un grado molto più elevato di eccellenza. Ma tra perchè l'avversa sorte non gli procacciò mai un valente protettore, che lo facesse studiare con quell' agio che vuol l'arte e non consente la povertà, e perchè in quel tempo il far molto e presto cominciavano a prendere il luogo dello studiar molto e condurre le opere consideratamente, Andrea apparve maraviglioso in tutto quello, che è frutto di naturale disposizione, come sarebbe il colorito; il cui sentimento o gusto largisce la natura; e sopra tutti ne fu larghissima co' veneti; ma nel disegno, che si acquista per via di studio e di considerazione, non ebbe gran merito nè grandi lodi. Il Tintoretto (che spesso lo aiutò nei lavori per osservare l'artificio del suo colorire) teneva sempre un suo quadro nella propria officina, dicendo: *Che ogni pittore avria dovuto colorire come lui; ma avrebbe fatto male se non avesse disegnato meglio.* È proprio strano (e bisogna dire che fosse particolar disgrazia dello Schiavone) che in un tempo tanto vago di pitture, e di pitture più grate all' occhio che all' intelletto, dovesse rimanere nella oscurità e nella miseria un coloritore suo pari; il quale colla vaghezza del colorito riuniva anche spiritose e leggiadre invenzioni,

acquistate in gran parte collo studio, che nella sua prima gioventù fece delle stampe del Parmigianino. Tiziano fu il primo a metterlo in qualche credito, e lo propose con alcuni altri pittori a dipingere nella libreria di San Marco, in cui si mostrò manco scorretto di disegno che nell'altre sue opere. Onde crediamo, che se Andrea fusse stato più incoraggito con importanti commissioni, e con adeguati premi, sarebbe per avventura arrivato a vincere anche la prova di corretto disegnatore. Ma che si poteva aspettare da un povero pittore, che non aveva altri protettori che muratori e legnaiuoli; onde le sue pitture (quasi tutte mitologiche) furono per lo più sulle facciate di case, o intorno alle panche e a' cassoni? E di queste seconde se ne veggono delle graziosissime nelle gallerie di Venezia, perchè dopo la morte dell' autore, conosciuto, come spesso interviene, il suo valore, furono sconficcate e vendute ai signori, che n' ornarono i loro palazzi. Ma che giovò al povero Schiavone che l' ammirassero e pagassero dopo morto?

Le provincie venete non furono meno ricche che la città capo, di tizianeschi, e di bravi tizianeschi. Ebbe Padova Damiano Mazza, cui l' acerbissima morte non fece fare che una sola opera (cioè un Ganimede rapito dall' Aquila in una volta) che fu creduta di mano di Tiziano; e Domenico Campagnola, cui l' essere stato molto letterato non tolse di essere altresì eccellente pittore da destar gelosía allo stesso Tiziano, cui egli si propose non pur d' imitare, ma ancora di superare; e sperò in ciò di riescire sforzandosi di grandeggiare col disegno ancor più che non aveva fatto il Vecellio, e segnatamente a ricercare più di notomía nell' ignudo, e con artifizio più manifesto: siccome danno a vedere i vigorosi dipinti in Padova nel tramezzo della Chiesa di Santa Maria in Vanzo. Dipinse anche nella scuola del Santo, dove aveva dipinto Tiziano; e vi dipinse, dice il Lanzi, *da bravo scolare presso un incomparabil maestro*. Padova è piena di pitture di Domenico, avendo poco vissuto fuori della sua patria.

Da Padova passiamo a Vicenza, la quale pregiavasi non a torto di quel Giovan Battista Maganza, che studiò d' imitare

Tiziano il più che potè, e da cui imparò Giuseppe Scolari, molto lodato dal Zanetti per alcuni suoi quadri a olio grandi, che fece in Venezia. Non mancarono a Verona seguaci di Tiziano, che, come vuole il Lanzi, formarono l'aureo tempo di quella scuola, primeggiando quel Domenico Ricci, detto il Brusasorci perchè il padre soleva bruciare i topi. Molte opere sono di mano di costui (riguardato il Tiziano de' veronesi) meritevoli di particolar ricordanza. Nessuna per altro empie di tanto stupore e diletto come quella in Verona in casa Ridolfi, dove fece la cavalcata di Clemente VII e di Carlo V in Bologna. Peccato che il soggetto conduca l'animo a triste e odiabili rimembranze; dacchè il pittore non poteva renderlo più nobile e più leggiadro con l'arte. Recherò il giudizio assai bello che ne portò il Lanzi: *Per quanto di simili temi si trovino molti esempi in Roma, in Venezia e in Firenze, niuno sorprende egualmente: gran popolo, bel compartimento di figure, vivacità di ritratti, belle mosse d'uomini e di cavalli, varietà di vestimenti, pompa, splendore, dignità, letizia propria di tanto giorno*, Letizia, aggiungerò io, che presto fece piangere molti popoli e segnatamente l'Italia, che dopo quell'infausto incoronamento divenne sempre più schiava alla tirannide di Carlo, e di coloro che nella tirannide Cesarea le tirannidi proprie avevano appoggiato. Ma la storia delle nostre calamità non ci disvii ora dalla storia delle arti; e torniamo ai veneti pittori, seguaci di Tiziano.

Chiarissima fra questi suona la fama del bresciano Alessandro Bonvicino, chiamato comunemente il Moretto da Brescia: quantunque egli dopo un certo tempo volle anche imitare il fare di Raffaello per essersi invaghito della sua maniera in alcune pitture e stampe vedute in patria. Ma resta però sempre veneto nel colore, e tra' veneti distinguesi (avverte il Lanzi) *per un graziosissimo giuoco di bianco e di scuro in masse non grandi, ma ben temperate fra loro e ben contrapposte.* Riuscì meglio nella pittura a olio che in quella a fresco, come colui che aveva ingegno più dilicato e fine, che ardito e pronto. E in Brescia, in Bergamo, in Verona e in Milano sono opere

di sua mano, che non è amatore della bella pittura che non voglia conoscere. Da ultimo fu valentissimo ne' ritratti, e ne sia prova ch' egli educò in quest' arte il bergamasco Giovan Battista Moroni, che nel ritrarre le persone non ebbe forse in tutta la serie dei pittori chi lo paragonasse. Pare che la natura gli avesse dato un dono particolare per detto genere, imperocchè, se la verità d' un ritratto non consiste soltanto nel rendere puntualmente le forme, il colore, ed ogni altra particolarità d' una persona, ma sì bene nel mettervi lo stesso spirito ed espressione, sicchè tu possa non pur riconoscere l' uomo effigiato, ma aspettare ch' egli ti voglia favellare, come se fosse vivo (e di ciò fra gli altri possono far fede i due ritratti mirabilissimi che di sua mano si conservano nella Gallería di Firenze), bisogna dire che il Moroni toccò il sommo della perfezione in questo magistero. Aveva ragione Tiziano, quando i rettori del comune di Bergamo il richiedevano per essere ritratti, di risponder loro, maravigliandosi che, avendo essi il Moroni, cercassero altri; non parendo al gran Cadorese che in ciò si potesse mai da alcuno far più nè meglio. Ne' quadri di storia poco fece, e poco valse il nostro Giambattista. Ma che rileva? Chiunque giunge a ritrarre le persone di naturale, come faceva il Moroni, mostra di saper contraffare il vivo della natura nel più eccellente e perfetto modo possibile; che è in fine la più portentosa e la più desiderabile virtù dell' arte.

Oltre il Moretto vanta Brescia altri pittori degni di speciale menzione: e non si potrebbe passare in silenzio il nome di quel così detto Romanino, che fu competitore di esso Moretto: e se a lui rimase inferiore in delicato sentire, gli entrò innanzi nella fecondità dell' ingegno e franchezza del pennello; come dimostrano nella stessa Brescia i quattro ricchissimi quadri in S. Giorgio col martirio di quel santo, e l' altare di S. M. Calcara col vescovo Sant' Appollonio, che amministra al popolo il Sagramento della Eucarestia. Gran nome e gran merito ebbe nello stesso tempo Lattanzio Gambara, discepolo, compagno e genero del Romanino: ma del Romanino forse più dotto nell' arte. Le sue maggiori pitture sono a fresco; in cui lungamente e con

lode si esercitò, e se togli qualche recondita scorrezione di disegno, condonabile a chi dipinge colla furia del fresco, in ogni altra cosa è gastigato e commendabile; e forse tra' veneti pochi intesero al pari di lui l' arte di fare scortare con facilità e naturalezza le figure, sicchè potessino entrare con bello effetto in un luogo ristretto; di che fanno fede le tre facciate con varie storie e favole, ch' ei dipinse in Brescia al corso dei Ramai. Se non che l' opera, che a lui diede maggior nome, è nel duomo di Parma, dove il poter molto piacere accanto ai dipinti del Correggio è la più gran lode, che del Gambara si possa fare.

Girolamo Salvoldo, meglio conosciuto sotto il nome di Girolamo Bresciano, e un tal Pietro Rosa sono due altri tizianeschi di quel tempo, che non fecero torto al nome del gran maestro. E un altro tizianesco fu pure Girolamo Coleoni di Bergamo, che, non vedendosi apprezzato in patria giustamente, se ne andò a Madrid, dopo aver dipinto in una facciata un cavallo con quel motto: *Nemo propheta in patria sua*. Nè si potrebbe tacere il nome di quel Gio. Battista Averara di Bergamo, anch' egli cotanto e meritamente celebrato dal Ridolfi. Vera disgrazia che egli mancasse giovanissimo, quando di sè faceva concepire le più alte speranze.

Mentre Tiziano co' seguaci della sua maniera reggeva ancora l' onore, dove più, dove meno, della veneta pittura, sorgevano due grandi e pericolosi esempi, che dovevano travolgerla. Vo' dire di Jacopo Robusti, che, nato d' un tintore, fu cognominato Tintoretto, e Paolo Caliari, che dalla patria fu chiamato Paolo Veronese. Questi due artefici per vie alquanto diverse spinsero l'arte all' orlo del precipizio. Il Tintoretto con un ardire, che gli procacciò il nome di *terremoto*, tenne la via della sorpresa, e il Veronese con un' amenità di pennello, che mai non fu veduta l'uguale, tenne la via della seduzione. Non fu mai pittore, cui la natura desse fantasía tanto fervida ed animosa quanta ne concedette al Robusti: come non fu pittore di fantasía tanto splendida e lusinghiera da paragonare con quella di Paolo. Jacopo studiò da prima in Tiziano; ma come poteva

contentarsi del quieto e naturalissimo dipingere tizianesco chi non aveva freni alla immaginazione? Stimò che al Vecellio mancasse quello, a cui egli sentivasi maggiormente disposto: cioè fierezza e risoluzione terribile d'arte: e stimò altresì, che a divenir fiero e risoluto dipintore l'avrebbe sopra ogni altra cosa aiutato lo studio di Michelangelo. Scrisse nelle sue stanze, perchè niuno dubitasse della intenzione sua: *il disegno di Michelangelo, e il colorito di Tiziano:* e come di questo copiava le opere continuamente, così di quello studiava notte e dì i gessi delle statue di Firenze, insieme co' bassi rilievi e statue antiche. Ma che avvenne egli? che per riunire in lui le perfezioni di Tiziano e di Michelangelo, non fu nè l'uno nè l'altro: anzi colla perfezione, che cercava nel secondo, alterò quella del primo. Imperocchè, usando spesso di disegnare i sopraddetti gessi a lume di lucerna per trarvi ombre forti e gagliardo rilievo, s'abituava a quel dipingere scuro e risentito e privo di dolcezza e verità tizianesca. Similmente lo studiare molto addentro la notomía del corpo umano, con facile riuscita a ritrarre gl'ignudi in vari scorti e diverse attitudini, sì lo invogliarono della capricciosa e abbondante varietà de' componimenti, che non si curò punto della dignitosa quiete, campeggiante nei dipinti di Tiziano. In conclusione il Tintoretto studiò Tiziano, studiò Michelangelo, ma riuscì un pittore tutto nuovo e maraviglioso; che in vano assomiglieresti col primo; e nè meno ti tornerebbe la somiglianza col secondo; se pure non volessi in ciò ragguagliarlo col Buonarroti: che, come questi fu cagione col suo esempio perchè l'arte in Firenze precipitasse, così Jacopo coll'esempio suo diè la spinta alla pittura veneta; restando però egli, come Michelangelo, superiore alla corruzione; quasi alto scoglio in mar burrascoso; contro cui urtano e rompono i miseri naviganti, ma esso nella tempesta appar più gigante. Mi sia lecito qui riferire il ritratto che fa di lui Giorgio Vasari, chiamandolo: *piacevole in tutte le sue azioni, ma nelle cose della pittura stravagante, capriccioso, presto, e risoluto, e il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura, come si può vedere in tutte le*

sue opere e ne' componimenti delle storie fantastiche e fatte da lui diversamente e fuori dell' uso degli altri pittori: anzi ha superato la stravaganza con le nuove e capricciose invenzioni e strani ghiribizzi del suo intelletto, che ha lavorato a caso e senza disegno, quasi mostrando che quest' arte è una baia. Ha costui alcuna volta lasciato le bozze per finite, e tanto a fatica sgrossate, che si veggono i colpi de' pennelli fatti dal caso e dalla fierezza, piuttosto che dal disegno e dal giudizio. Ha dipinto quasi di tutte le sorti pitture a fresco, a olio, ritratti di naturale, e ad ogni pregio, di maniera che con questi suoi modi ha fatto e fa la maggior parte delle pitture che si fanno in Venezia. E perchè nella sua giovinezza si mostrò in molte bell' opere di gran giudizio, se egli avesse conosciuto il gran principio, che aveva dalla natura, ed aiutatolo collo studio e col giudizio, come hanno fatto coloro che hanno seguitato le belle maniere de' suoi maggiori, e non avesse, come ha fatto, tirato via di pratica, sarebbe stato uno de' maggiori pittori che avesse avuto mai Venezia; non che per questo si toglia che sia fiero e buon pittore e di spirito svegliato, capriccioso e gentile. Nieghi chi può che il Vasari non si mostri altr' uomo quando giudica da quanto opera. Non par egli con questo discorso sul Tintoretto ch' egli abbia fatto a sè stesso e alla scuola, cui erasi dato a seguitare, la più viva e la più meritevole censura?

Ma quantunque la massima parte de' peccati, che il Vasari rimprovera al Robusti sieno veri, e sia vero altresì che dalle prime opere (nelle quali mostrò ingegno atto a concepire e a ritrarre la maggiore e la migliore bellezza della pittura, di che può far fede quel miracolo dello schiavo alla scuola di S. Marco, dipinto in età di 36 anni, e giustamente additato per una delle maraviglie de' pennelli veneziani) alle ultime cose, non fece che andar sempre rinforzando nelle stravaganze e negli abusi, sicchè nel fare nella sala dello Scrutinio in palazzo ducale la immensissima dipintura del Paradiso, che fu l' estrema opera grande, ch' ei conducesse, si lasciò in guisa traportare dal torrente rovinosissimo della sua insaziabile e bizzarra fantasia,

che quel Paradiso così confuso per la gran folla e strani aggruppamenti, a prima giunta (ed ora segnatamente che il colorito per le caricate ombre è molto annerito) si prenderebbe piuttosto per un inferno, ciò nulla di meno ancora in questa, e in altre opere, e nello stesso Giudizio Universale in Santa Maria dell'Orto, che il Vasari ebbe principalmente in mira nell'accusarlo di stranezze e di errori di giudizio, è forza ammirare un gran dipintore, e confessare che in mezzo alle stranezze e agli errori riluce sempre un potentissimo ingegno, che, fidando troppo in sè e nella dottrina che sapeva di avere, par che prenda l'arte a gabbo, e come dispregiandola la strapazzi. Nè lo stesso Vasari potè poi fare a meno di conchiudere, che se nella citata pittura del Giudizio *avesse il pittore atteso con diligenza alle parti ed ai particolari, come ha fatto al tutto, esprimendo la confusione, il garbuglio e lo spavento di quel dì, ella sarebbe pittura stupendissima.* E certo nell'effetto generale delle opere il Tintoretto fu sovrano maestro: imperocchè pochi al pari di lui (ancora quando improvvisava) animarono le figure, e pochissimi diedero ai componimenti quella fiamma di risoluzione, che viene da grande ingegno congiunto con profondo sapere.

Torniamo ora a Paolo veronese; e per intendere facilmente qual pittore egli è, immagina un gran re, padrone di vasto e ricchissimo imperio, e tutto dato agli eccessi del lusso e a tutte le superbie del fasto. Immagina pure che la sua corte dì e notte rallegrino feste, canti, balli, conviti, amori, caccie, spettacoli ed ogni altra delizia e morbidezza regia. Nelle storie dell'antica Assiria e dell'antica Babilonia troverai esempi a fusone; ne troverai altresì in quelle de' romani imperatori; nè ti mancheranno nella serie de' romani pontefici. Supponi ora che detto re, sopra ogni altro sontuosissimo e voluttuosissimo, voglia l'ampia sua reggia ornare di pitture, che accrescano piacere ai suoi occhi e splendore al suo fasto. Egli non troverebbe in tutta la quantità de' pittori, di cui si conoscono opere, uno che lo soddisfarebbe al pari di Paolo veronese. Ingegno magnifico, ameno e vastissimo. Nè per verità poteva altra città allora così esercitarlo e farlo conoscere in tutta la sua pienezza, come Ve-

nezia; nella quale erasi tutto trasfuso il morbido lusso orientale, tanto conforme a quella amena voluttà di aria e di mare, che è forse unica nel mondo, e a quelle tante ricchezze, che i patrizi veneti avevano pel giro di molti anni accumulate per sicurezza e splendore perpetuo d' una nobiltà, nella cui fortuna era il potere e il fondamento della superbissima repubblica. Venezia adunque fu il gran teatro, e il degno teatro del magico pennello del Caliari. Al quale chi non perdonerebbe il disegno piuttosto scorretto, le fisonomíe de' volti spesso ignobili, e le continue improprietà nel vestire e rappresentare i diversi personaggi, se Guido, quel gran maestro, glie ne perdonava; ed egli, che certo non aveva da invidiare la gloria di alcuno, avrebbe scelto piuttosto di essere pittore come Paolo con tutte le scorrezioni e improprietà? Il che mostra che il colorire di Paolo non pure i volgari ma gli artefici eziandío affascinava gagliardemente. Quella lucidissima e quasi aerea serenità di spazi; quella trasparenza di ombre e di tinte tanto bene contrapposte; quell' argentino e quel fresco e splendente, che circola per entro ai suoi quadri; quelle pennellate franche, sollecite e splendidamente infallibili; quella vivacissima e morbida e concupiscibile voluttà nelle carni; quell' accordare così bene, come nessun altro forse mai fece, tanto lusso di vesti, di colore e foggia differenti; quel dare ai volti e agli atti una vaghezza che è tutta propria di lui, e che oltre al modo splendidissimo di pennelleggiare fa sì, che le sue opere in mezzo a cento di altri si riconoscano subito; sono pregi che può meglio l' occhio godere che alcuna voce o penna descrivere.

Vediamo ora il pericolo del suo dipingere. Poichè Paolo per prima cosa mirava ad ottenere una splendidissima vivacità di colorito, spinse questo suo desiderio fino al più arduo termine. L' ingegno fatto a ciò, non che mancargli, abbondavagli mirabilmente: e questo ingegno, che nessun'altro fra' pittori ebbe giammai, gli faceva sentire fin dove poteva arrivare, e accendere le tinte, perchè poi elle a poco a poco abbassandosi ed accordandosi facessino l' effetto della viva natura. E in questo per l' appunto Paolo differisce da Tiziano, se io non erro, dal

lato del colorire. Tiziano intento a ritrarre il vero, e ritrarlo secondo che a lui tranquillamente il porgeva natura, tenne sempre i colori a quel grado di vivezza che sono in natura; nè cercò mai nè molti nè forti contrapposti; onde avvenne che le sue pitture col tempo acquistarono segnatamente nelle carni un *tono* piuttosto basso: mentrechè il Caliari, esagerando un poco nel colorire le sue tinte, e maggiormente rinforzando e variando i contrapposti, ottenne, che i suoi dipinti a misura che stavano più, s'accostavano maggiormente alla verità e alla unitezza, e insiememente conservavano quel vivido e luccicante, che nelle opere di nessun altro a quel grado si veggono. Per lo che si può di certo affermare, che Paolo Veronese sia per avventura il solo pittore, a cui la lunghezza del tempo abbia assai più giovato che recato pregiudizio. Nè temo di aggiungere, che le sue pitture appena uscite dai sfolgoranti pennelli dovevano aver aria di sfacciatezza, e con quel soverchio brillar di tinte diverse, dovevano meglio sorprendere gli occhi del volgo, che dilettar quelli dei veri intendenti. Ma Paolo era tale, e sì privilegiato da natura, che poteva usare così pericoloso artifizio; dacchè a lui era dato conoscere fin dove gli era lecito esagerare, misurando con quel suo occhio magico l'effetto, che sopra i colori e la loro unione arebbe prodotto l'opera del tempo. Infatti coloro, che ciecamente e senza avere l'ingegno e la pratica necessaria si diedero a seguitare la sua maniera, fecero per l'ordinario pitture, che a prima vista si assomiglierebbero a carte di geografia colorata.

Ma de' seguaci di Paolo più sotto: come altresì de' seguaci del Tintoretto; e terminando ora di dire dei capi, amendue, l'uno più colle forze, e l'altro più colle lusinghe d'una inesauribile fantasía furono i maggiori campioni di quella pittura macchinosa, che era la delizia del tempo; perocchè era tutta conforme a lusingare e secondare la smisurata superbia e lo smisuratissimo fasto de' potenti, che tanto amavano e proteggevano l'arte, in quanto che empiva in poco tempo le ampie pareti delle loro corti di mitologíe, di battaglie, di conquiste, di spettacoli, di cavalli, di prospettive, di paesi, e in fine d'ogni

cosa, dove l'occhio principesco avesse potuto splendidamente compiacersi. So che erano cari, e molto cari anche i soggetti sacri; ma so altresì che dovevano essere condotti con lusso e splendore profano; imperocchè ancora la religione era amata e protetta dai grandi per pompa e per mantello alle loro libidini; e i pittori, che sapevano quel che ci voleva per dilettare alla corrotta età, se per esempio dovevano figurare la cena di nostro Signore, non cercavano più punto le divote e composte immagini che vedi in Giotto, Lionardo, Raffaello ed Andrea, ma sì quel soggetto rappresentavano, che paresse piuttosto un lauto banchetto di voluttuoso e fastoso monarca. Nè si ritenevano di figurarvi cose e personaggi affatto stranieri anzi contrari alla storia, sol per accrescere dovizia nell' apparato e pompa nel componimento. Si può dire che non la pittura servisse al soggetto, ma il soggetto alla pittura, e quanto più le opere si rimpicciolivano nel concetto, ed affievolivano nella espressione degli animi, tanto maggiormente s' aggrandivano per le molte e gigantesche figure, per le vastissime prospettive, per i lussureggianti abiti, e per altri infiniti e bellissimi accessori. Di che se sono pittori nella veneta scuola, che con le loro opere possono arrecare esempi, nessuno dubita che essi non sieno il Tintoretto e Paolo veronese; il primo de' quali in San Rocco, e il secondo in San Sebastiano, e tutti e due nel palazzo ducale, dove dipinsero à concorrenza, hanno i principali e troppo noti monumenti della loro gloria. Ma chi potrebbe tutte annoverare le tante e svariatissime loro opere? Girando per le chiese e palazzi di Venezia, al vedere tanti Tintoretti e tanti Paoli, l'occhio, e più dell'occhio l'intelletto, rimane oppresso; e quasi entrerebbe una certa sazietà di loro, e massime del primo, che non ha le attrattive dell' altro, e sorprende assai più che non diletta.

Passeremo adunque a dire della loro scuola, da cui sebbene si generasse il pessimo gusto, che insozzò la pittura de' veneziani, pur tuttavía è da avvertire, che ciò non avvenne così presto, che ancora non si debba contare un' altra serie di artefici, i quali, meritando ancora grandissima commendazione

per le loro opere, furono come l' ultimo grado, donde poi l'arte cadde nel precipizio. Tanto è vero che ancora nel guastarsi le arti non corrono, e com' è lentissimo il loro salire alla perfezione, così non è nè pur tanto rapido il loro discendere alla corruttela. Tintoretto e Paolo aprirono, egli è vero, la via alla depravazione del gusto veneto, ma innanzi che dal primo si formasse la setta de' così detti pittori tenebrosi, e dal secondo la turba de'coloristi sfacciati, che la pittura a poco a poco andarono riducendo ad essere cosa da osterie e da bordelli, piuttostochè ornamento civile e religioso di templi e di case, vi furono discepoli, che, se non eguagliarono i maestri, almeno non cercarono di andar più oltre: che è quanto dire non si precipitarono negli eccessi del *manierismo*. Conciossiachè opere non ispregevoli condussero i figliuoli del Veronese, Carlo e Gabriele, per quanto dei discepoli migliori e commendabili di lui niuno può stare con quel Battista Zelotti, il quale giunse qualche volta a paragonare il maestro; onde la sua caduta di San Paolo e la Pesca degli Apostoli, che dipinse nel Duomo di Vicenza, furono tenute da alcuni per invenzioni di Paolo. Del Tintoretto veramente non si potrebbero annoverare discepoli, che gli facessero onore, come fece a Paolo il Zelotti, ma si può dire che il suo esempio non cominciò veramente ad essere funesto che sul principio del secento; dacchè allora non impedì che sorgesse fra' veneti la scuola dei Bassanesi, di cui importa a questa storia conoscere l' indole e i rari pregi.

Ella con quella sua limitata grandezza di proporzioni, e più con quella grazia naturale e semplicità di rappresentanze fu vero contrapposto alla macchinal pittura, che tanto prevaleva. Capo, anzi padre di questa scuola fu Jacopo da Ponte, nato in Bassano, e, dopo essere stato in Venezia a studiar l'arte sotto Bonifazio, costretto a tornarvi per la morte del padre; il che parve ad alcuni disgrazia, essendo stato tolto da una città dove erano tanti gran maestri da seguitare; e in vece a noi è avviso, che fusse gran ventura di Jacopo il potersene tornare in patria; da poi che, non essendo stato costretto dalla forza di esempi straordinari a seguitare una via diversa da quella,

alla quale inclinava il suo ingegno, in cambio di essere servile seguace di altri, potè farsi capo d'una scuola tutta sua, che giovò a tenere per un altro po' di tempo viva la bellezza del colorire veneziano. Considerando il dipingere di Jacopo da Ponte, è forza confessare che il luogo, dove si vive, è grandissima parte a formar l'indole dell' artista. Era in que' tempi Bassano una piccola terra: amenissima per pastura; ricca di bestiami e di armenti, e a' mercati e alle fiere opportuna. Questa semplicità campestre e grazia di natura, che stavano di continuo sugli occhi del da Ponte, gli fecero a poco a poco prendere amore ad alcuni soggetti, che, tolti dalle storie del vecchio e nuovo testamento, e quasi sempre figurati ne' suoi quadri, ritraessero maggiormente dei naturali costumi e semplici dolcezze della vita domestica, e non richiedessero al pittore di spaziare in grandiose e gagliarde composizioni: anzi gli fosse opportuno introdurvi capanne, paesi, bestiami, strumenti da cucina, esercizi villerecci, lumi di candela, frutta e cose simili. E se a cose profane pose mano, volle che elle per l'ordinario figurassino mercati di bestie e d'armenti; vendite di rami e di mobilia; contadini che lavorano nei diversi tempi dell'anno; un pollaio; una cucina; una stanza da faccende; e in fine tutti que' soggetti che, riferendosi più al vivere domestico e rusticale, andavano disponendo l'arte maggiormente alla pittura di genere e di paesi: la quale cominciata si può dire allora a coltivarsi in Italia senza bisogno di esempi di fuori, doveva poi essere la sola gloria d'una intiera nazione; cioè quella dei fiamminghi e degli olandesi; coi quali esso Jacopo ebbe altresì comune quel modo di colorir vago, verdeggiante e vivissimamente lumeggiato con ristringere sempre e concentrare la luce il più che era possibile, perchè l'effetto fosse maggiore e più brillante. Ma nel pennelleggiare fu tutto veneto; cioè franco e risoluto quanto ogni altro; e se guardi ai suoi dipinti (massime a quelli che si riferiscono alla sua seconda maniera) vedi uno sprezzo di esecuzione, che poi da lontano è veracissima bellezza. Ed è proprio mirabile che, dopo tanti esempi di vario e perfetto colorire nella scuola veneta, sapesse Ja-

copo crearsi una maniera, che, conformandosi all' indole di quella scuola, fosse nuova e tutta speciale di lui e de' suoi seguaci. E si può affermare che per forza e bellezza di chiaroscuro meritasse più d' ogni altro della veneta scuola.

Gli storici, che il commendano per un raro coloritore e ombreggiatore, notano, che particolarmente fu eccellente nel ritratto degli animali; ai quali diede quella maggior espressione, che non seppe per avventura dare alle figure umane; le quali spesso riescono alquanto fredde nelle fisonomíe e nelle mosse; e da ciò venne quell' esagerato motto, essere nel Tintoretto spiritosi anche i vecchi, nel Bassano melensi anco i giovani; e là dove nella pittura degli animali, nota il Ridolfi, andò tant' oltre nella proprietà e vivezza delle espressioni, che *al bue non manca che il muggire, alla pecora il belare, al cavallo il nitrire, al leone il ruggito, al gallo il canto, e così di mano in mano.* Similmente le cose inanimate furono da lui contraffatte con tanta verità e vivezza, che a similitudine degli antichi pittori di Grecia, che non pur gli animali, ma uomini anche dell' arte ingannavano, fece prendere ad Agostino Caracci per vero un libro, che aveva dipinto in iscorcio sopra una seggiola. Laonde le opere di Jacopo (delle quali è reputata la migliore quella Natività di Cristo in San Giuseppe di Bassano) furono tenute in grandissimo pregio, e meritarono particolar lode ed ammirazione dai più segnalati pittori; imperocchè Tiziano e Tintoretto ne fecero sempre quel maggior conto, che meritavano pitture sì ben colorite, e sì ottimamente ombreggiate. Che più? Paolo Veronese, che pur teneva sì alto seggio nell' arte di colorire, fu sì preso della maniera del Bassano, che gli fece allevare nella pittura il suo figliuolo Carletto, affinchè specialmente imparasse (quasi in ciò il Bassano si avesse per sovrano maestro) quella maravigliosa distribuzione di lumi, e quel contrapporre così bene gli oggetti, che per ciò, assai più che per forza di scuri, dovessino acquistar rilievo e rilucere.

La scuola di Jacopo Bassano fu la stessa sua casa: imperocchè di quattro figliuoli ch' ebbe (Francesco, Leandro,

Gio. Battista e Girolamo) tutti sul suo esempio e dietro ai suoi insegnamenti si diedero a dipingere: ma comecchè seguitassino tutti e fedelmente le orme paterne, pure non si può negare ch' essi non facessero alquanto scadere la patria pittura dal primo splendore, e non toccassero della peste che infettava il secolo. Il primo di essi, Francesco, che dipinse in Venezia nel palazzo ducale, nonostante gli aiuti e consigli del padre, caricò spesso gli scuri per ottenere forse quel rilievo, che il padre aveva ottenuto per via di contrapposti. Leandro tenne anch' egli la maniera paterna, piacendogli più quella dei primi anni, più unita di tinte; ma spesso con quella sua voglia dei così detti cangianti, fu manierato. Nei ritratti ebbe più fama e più merito del padre; e la Gallería di Firenze possiede un quadro in tela di mano di Leandro, dove in dieci mezze figure sono ritratte tutte le persone della famiglia del pittore. E guardando questa pittura ti pare di prender parte alla loro dolce e allegra conversazione. Tanta è la grazia e la semplicità di quella domestica composizione, e tanto sono al vivo ritratte le figure, alle quali non altro manca che il fiato. Gli altri due figliuoli, Gio. Battista e Girolamo, furono più che altro aiuti e copiatori delle opere del padre; e in questo esercizio non s' arebbe potuto dalle loro mani aspettar più nè meglio.

Resta di avvertire, che i Bassanesi, i quali con particolar merito e lode attesero alla pittura degli animali, de' paesi e degli accessori, furono cagione, che allora cominciasse in Italia, e particolarmente tra' veneti, a farsi una separazione, e un magistero da sè, tra' pittori di figure, paesi e animali; imperocchè avanti, come nota giustamente il Lanzi, il figurista ritraeva tutto, e di tutto valevasi per ornamento delle sue composizioni; talchè i paesi, gli animali, le frutta, i fiori, le prospettive erano accessori alle figure. I fiamminghi e gli olandesi, secondo che gli traeva il loro ingegno e l' indole della loro nazione, furono de' primi a far un' arte principale e distinta quella, che appo gl' italiani era accessoria e promiscua. Ma dopo la scuola de' Bassani piacque anche agl' italiani di spic-

care quelle parti della pittura, e in piccoli quadri trattarle separatamente. In somma tutto ciò che avesse più dilettato agli occhi della moltitudine che compiaciuto all' intelletto de' savi, cominciava ad acquistar pregio ed onore. Vizio del secolo, che ai materiali diletti era tutto volto. Ancora quel genere di pittura, che chiamano *quadratura,* principiò allora ad essere careggiato; e si vide nelle stanze e nelle sale quell' arte, che un tempo aveva rappresentato uomini e storie, fingere colonnati, ballatoi, cornicioni, e simili; nel che si acquistarono gran nome i bresciani Cristoforo e Stefano Rosa; senza dire del musaico, che in quanto alla parte meccanica era giunto fra' veneti ad una perfezione non più veduta.

Qual fosse lo stato della pittura lombarda sul cadere del secolo decimosesto, ora è da riferire. La scuola mantovana di Giulio Romano aveva fatto molti allievi; i quali, sebbene mantenessero sempre una sembianza di quella grande scuola raffaellesca, pure, chi ben guarda, non hanno nelle loro opere nè quella bellezza di espressioni, nè quel magistero di colorire e di ombreggiare; e mentre si studiano d' imitare la leggiadría di Giulio alcuni, ed alcuni la sua forza, vanno nell' ammanierato. Piuttosto riescirono perfettissimi artefici coloro, che il Pippi (seguitando in questo il costume del suo maestro) educò a quei generi secondari di pittura; come al fare stucchi, verdure, paesi, pitture in maioliche, intagli e simili. Anche nell' arte di miniare ebbe un discepolo di merito rarissimo; perchè D. Giulio Clovio, canonico regolare Scopetino, fu in detta professione tenuto principe. Erasi egli da principio dato alla grande pittura; Giulio, che conobbe il suo ingegno meglio acconcio a ritrarre il piccolo, lo distolse da quella, e lo fece applicare alla miniatura, dandogli conforti e consigli. Nè passò molto tempo ch' egli salito ad una straordinaria reputazione, non fu sovrano o principe che non cercasse di avere qualche suo minio; onde in quasi tutte le principali biblioteche si trovano libri miniati dal Clovio con tanta verità e vivezza, *che par vedere,* come afferma il Lanzi, *quegli oggetti impiccioliti in una camera ottica piuttosto che dipinti.* Così mentre la maggior pittura declinava,

l' arte del miniare, e la pittura così detta di genere salivano all' ultimo grado d' eccellenza.

In Modena, dove erano allievi di Raffaello ed allievi del Correggio, ebbero i pittori di quel tempo maniera che qualcosa ritraeva del fare di que' sommi: ma sempre per altro slontanandosi dalla perfezione degli esemplari. Nè a dimostrare cotale notabilissimo scadimento citeremo le pitture più che mediocri di Ugo da Carpi, il cui merito grandissimo fu nell' arte d' incidere in legno: essendo stato egli inventore delle stampe di legno: di due, e poi di tre pezzi per ottenere gli scuri, i chiari e le tinte mezzane; onde a lui forse più che a Marcantonio è dovuta la conoscenza delle opere del Sanzio; avendo aperto ai posteri, come nota il Lanzi, una nuova via quasi di pittura a chiaroscuro assai facile a replicarsi e a propagarsi.

Da Modena andando a Parma, e giungendovi propriamente nel tempo che i Farnesi tenevano quella città, osservo che i discepoli del Correggio avevano fatto degli allievi, i quali, quanto più di calcare la via segnata dall' Allegri si sforzavano, tanto maggiormente se ne scostavano. Il principale esempio era il Parmigianino: e seguitando lui credevano di andar coll' arte ancor più oltre che non era andato lo stesso Correggio; e senza dubbio v' andavano, facendo che il disegno particolarmente degli ignudi fosse trascurato, la grazia trapassasse in affettazione, e le mosse vive e spiritose in violente si cambiassero. Delle quali colpe faranno fede le opere di Girolamo Mazzuola, cugino e scolare del Parmigianino, di Pomponio Amidano, del Bernabei, del Barili, del Marini, e forse anche di Giulio Mazzoni piacentino, comecchè egli, essendo stato discepolo di Daniele da Volterra, tenne maniera alquanto diversa dagli altri.

La pittura cremonese, come già notammo, era stata recata al supremo grado di eccellenza dalla famiglia de' Campi dopo la metà del secolo sesto decimo; e questi Campi ebbero discepoli, che la fecero poi da quel grado alquanto scadére. Imperocchè, dove i maestri ritraevano le cose dal vero, e facevano cartoni, e disponevano con diligenza i componimenti, gli scolari

facevano per lo più di pratica, e come loro tornava meglio; distruggendo così il frutto che avevano fatto nella scuola da cui erano usciti; per quanto questo frutto in alcuni, ed in alcune delle loro opere ancor si vedesse. Per esempio, Andrea Mainardi, detto il Chiaveghino, fu in generale pittor debole, come lo chiama il Baldinucci, per quella sua fretta di operare; ma quando volle usar tempo e considerazione fece pitture lodevolissime. Nè alcuno ricuserebbe l'onore che venne a Sofonisba Augussula, nata in Cremona di nobilissima famiglia, e desiderosa di mantenere questa sua nobiltà non con le vanità del sesso e del casato, ma bensì con l'arte della pittura: che apparata da Bernardino Campi la insegnò a quattro sue minori sorelle, e colle opere che fece (segnalandosi particolarmente co' ritratti) fu lodata dagli artefici, desiderata dalle corti ed ammirata dai popoli. Ma l'allievo più celebre de' Campi fu Gio. Battista Trotti, che, avendo avuto in Parma una gagliarda competenza con Agostino Caracci, e perciò da lui riguardato come un mal osso datogli a rodere, fu perciò chiamato il Malosso. Non che il Malosso fosse da più del Caracci nel disegno e ne' principali fondamenti dell'arte; ma quella sua gaiezza, spirito, varietà di colorire lo facevano più apprezzabile alla moltitudine. La quale chi non sa quanto facilmente colle sue lodi guasti gl'ingegni? Ciò si sperimenta in tutte le arti. Quell'attore che, dimenando le braccia, rinforzando la voce, facendo atti di disperazione è applaudito, finisce col credere sommo pregio della sua arte quel che è sommo vizio; e la dolcezza degli applausi può in lui più che la compiacenza di far bene. Nella pittura spesso è accaduto il simile. Si è cominciato a gradire quel che nelle opere ancora de' più eccellenti era il men commendabile; o era il primo seme che doveva fruttare la corruzione dell'arte. Gli artefici vaghi delle lodi si sono lasciati a poco a poco prendere a fare il piacer del secolo, e a poco a poco si sono condotta quella esagerazione, che ora detestiamo. Così il Malosso, per cercare sempre più quel dipingere gaio, aperto, brillante, vario e spiritoso che tanto gli era commendato, si condusse in ultimo ad abusarne, e spesso maneggiò

colori chiari senza temperarli con sufficienti scuri; onde i suoi dipinti ora furono rassomigliati a pitture in porcellana, ora appuntati di poco rilievo, e qualche volta anche notati di durezza. Tuttavía nel Malosso era ingegno grande, che sapeva far bene quando voleva, e varie sue opere in Parma, per le quali fu creato cavaliere, mostrano ch' egli era fecondo d' invenzioni e pratico di colorito. Ma i suoi discepoli furono progenie più che viziosa; coi quali l' arte in Cremona andò sempre peggiorando, come sarà detto nel seguente libro.

Qui resta che de' milanesi dipintori di quel tempo facciamo alcuna parola. Dopo la metà del secolo decimosesto la scuola del Vinci andò sempre mancando, e in cambio prevalse quella originale del luogo, che alla maggior grandezza era stata innalzata da Gaudenzio Ferrari; i seguaci del quale continuarono la sua maniera più lungo tempo, comecchè a mano a mano che s' allontanarono dal maestro, andarono sempre peggiorandola, sicchè sul principio del secolo XVII ancora della vera scuola di Gaudenzio non restava ombra. Essi pure trassero l' arte a guastarsi per la stessa cagione che abbiam di sopra accennata. Il Ferrari era salito in gran fama per la grazia del disegno e del colore, e per la espressione e la facilità. I discepoli per appetir troppo questa lode caddero nei vizi, che si congiungono a quelle virtù, cioè nel *caricato* e nel *trascurato*. Nè diciamo che ciò avvenisse subito e generalmente; ma se i propri discepoli di Gaudenzio cominciarono, i discepoli de' discepoli avanzarono, e i terzi finalmente, che da quelli si derivavano, finirono di ammanierare la pittura milanese.

Luigi Lanzi, tanto vago delle divisioni nella storia degli artefici, rammentando i due più famosi scolari di Gaudenzio, cioè Gio. Batista della Cerva e Bernardino Lavini, fa da questi originare, quasi due rami d' un medesimo albero, altre due scuole, una milanese affatto, e l' altra vercellese. Nella prima, di cui è capo il Cerva (assai commendato per la espressione delle teste e viva distribuzione de' colori) levò gran nome di sè Gio. Paolo Lomazzo, che desiderò essere non meno lodato come scrittore che come pittore, e però si diede con egual

calore all' uno e all' altro studio: ma nell' uno e nell' altro ebbe meriti e demeriti grandissimi. Già nello scrivere principiavano l'artifizio, la prolissità, le metafore e i traslati a prender il luogo di quella schietta, naturale e vivacissima eleganza, che ammiriamo nel Vasari e nel Borghini. Proprio l' artifiziosa esagerazione cacciavasi così nelle lettere come nelle arti. Volevano gli scrittori riescir pellegrini, e davano nello strano. Che fa egli il Lomazzo? Immagina un libro (*idea del tempio della pittura*) di materia artistica e di forma astronomica, e mentre insegna un' arte, che consiste in disegnare e colorir bene, vola di pianeta in pianeta; ed a ciascuno de' sette dipintori ch' egli chiama i massimi, assegna un pianeta, e più un metallo corrispondente. Stravaganza d' idea, cui molte oscurità e falsità si annestano. Altro vizio del Lomazzo è quello, ch' egli e gli altri assai indebitamente riferiscono al Vasari, cioè la soverchia lode pe' suoi concittadini, non di rado a carico degli altri. Ma in mezzo a questi difetti, molti e sostanzialissimi pregi hanno i suoi trattati; e più forse il primo, cioè il trattato della pittura, che pubblicò nel 1584, e che poi compendiò nella sopraddetta *Idea del Tempio della Pittura;* imperocchè dove in questo tempio simbolico imbizzarrisce da astronomo o astrologo, nel primo trattato, composto senza simboli, e per vie di precetti e di esami delle opere degli artefici più eccellenti, s' accosta più ai modi dell' antica semplicità, i quali dee sempre usare chi vuole scrivere in arti. Detti modi oggi (siami conceduto ribadire questo chiodo) sono più assai che ai tempi del Lomazzo abbandonati: e si corre assai più che allora ne' gineprai della metafisica, che alcuni chiamano *filosofia dell' arte.* Gran ventura per le arti quando di esse scrivono i medesimi artefici. Maggior ventura quando cercano di rendere accetti colla pratica delle opere i precetti e le regole, che danno negli scritti: come fu appieno di Lionardo da Vinci, il cui operare non fu che un continuo mettere in opera le cose scritte. Non così si può dire del Vasari, che scrivendo fu quel, che non gli piacque di riescire operando. Ma il Lomazzo di molte buone ed utili verità, ch' egli raccomandò ne' suoi trattati, cercò di farsene esempio

nelle opere; e di dette verità pongo la prima e la più sostanziale, che il pittore dee tenere per pericolosa la imitazione delle altrui fatiche, e però dalla natura e dal vero dee cavare le composizioni e i modi di figurarle. Massima desunta da Gaudenzio, che, senza scrivere trattati, ne fu solenne maestro colle opere. Attese adunque il Lomazzo a riescire un pittore che non fusse effigie d'alcuno. Ma come negli scritti per esser nuovo fu spesso strano, così ne' dipinti per cercar di soverchio la novità, cadde spesso nell' esagerato e nel confuso. In fondo si vede un uomo, cui la voglia di non essere seguace di alcuno, porta ad essere nuovo ancora dove la novità disconviene; fino a sdimenticare la stessa verità della natura ch' egli raccomanda, e di cui solamente vuol essere seguitatore. Tanto è vero che nell' esercizio dell' arte ogni poco basta per valicare i confini dell' ottimo.

Bernardino Lavini, capo, come abbiam detto dei Gaudenzisti vercellesi, fu imitatore fedelissimo del Ferrari; ed alcune opere di lui o furono attribuite, o si attribuirebbero a Gaudenzio. Parve al Lanzi che nella correzione del disegno e nella forza del chiaroscuro si faccia il Lavini scorgere minore del maestro: ma non gli mancò nè la stessa vivacità di colorire, nè la stessa potenza a concepire e condurre grandi componimenti di storie. Chi poi non deplorerebbe il misero stato, in che andava riducendosi la pittura ne' discepoli del Lavini? Così il frutto della scuola di Raffaello iva da per tutto sperdendosi. Piuttosto in quell' ultimo scorcio del secolo decimosesto furono in Milano eccellenti pittori di paesi e di bambocciate e meglio ancora di ricami: che è quanto dire, alla grande e sublime pittura di storia cominciava a entrare innanzi la pittura, che non ha altro fine che di allettare e compiacere i sensi.

LIBRO QUATTORDICESIMO

SOMMARIO

Stato della pittura sul finire del cinquecento e il principiare del secolo decimosettimo. — Federigo Barocci. — Obbligo che ha con lui l'arte della pittura. — Opere primarie del Barocci. — Il Cigoli. — Suo merito. — Tavola del martirio di Santo Stefano. — Gregorio Pagani, e Domenico da Passignano. — Loro meriti. — Cristofano Allori. — Quanto a lui deve l'arte. — Sue opere. — Jacopo da Empoli e Matteo Rosselli. — I Caracci. — Condizioni dell'arte in quel tempo, diverse da quelle del decimoquarto secolo. — Massime e usi de' Caracci, con alcune generali considerazioni sulla imitazione. — Istituzione dell'Accademia caraccesca, e sue qualità. — Discepoli che erano in Bologna avanti i Caracci. — Il Tibaldi e suo merito. — Prospero Fontana, e sua scuola dannosa all'arte. — Il Sabbatini e il Sanmachini. — Il Calvart, esagerato e strano pittore. — Il Cesi, e sue lodi. — Pittura di genere. — Pittura in Romagna. — Lodovico Caracci. — Quali studi e quali fini ha nell'istituzione della sua Accademia. — Distrazioni per gli artefici fiorentini; onde non riescono così efficaci come i bolognesi all'ammaestramento della gioventù. — Agostino e Annibale si uniscono allo zio per aiutare il risorgimento dell'arte. — Indole del loro ingegno. — Trionfo della scuola caraccesca. — Pratico metodo tenuto dai Caracci nell'insegnare, e com'è distribuito fra di loro. — Paragone fra Lodovico, Agostino ed Annibale. — Storie di Romolo in casa Magnani. — Opere primarie dei tre Caracci notate distintamente. — Roma campo al magistero de' Caracci. — Michelangelo da Caravaggio, e suoi sforzi per vincere il manierismo sostenutovi dal cavaliere d'Arpino. — Gallería Farnese in Roma. — Merito di quell'opera, e vittoria contro il manierismo. — Il cav. d'Arpino, il Caravaggio e il Caracci vengono alle mani. — Pregi particolari e difetti del dipingere d'Annibale. — Esso Annibale mal remunerato dell'opera Farnesiana. — Sua morte. — La quale, e quella altresì di Agostino precede la morte dello zio Lodovico, che seguita a insegnare in Bologna. — Artisti

che primeggiano nella scuola de' Caracci. — Il Domenichino. — Sue qualità come pittore; suoi grandi meriti, indegnamente trascurati. — Guido Reni. — Sua indole che inclina al dolce della pittura. — Tenta anche il gagliardo: che poi va temperando co' modi della soave sua natura. — Alcune osservazioni sopra di lui. — Opere principali di Guido, e sua gara col Domenichino. — Francesco Albani. — Qualità del suo dipingere. — Ingegno ed arte del Lanfranco. — Sua rivalità astiosa col Domenichino, al cui merito sommo rende giustizia la posterità. — Il Guercino, e sue diverse maniere di dipingere. — Paragone fra il Domenichino, Guido, l' Albani, il Lanfranco, e il Guercino. — Pregi e difetti che prevalgono in ognuno. — Obblighi che ha loro la pittura. — Discepoli del Domenichino. — Discepoli di Guido. — Il Cantarini. — Scolari dell' Albani. — Andrea Sacchi, e suo merito nell'arte. — Allievi del Lanfranco. — Allievi del Guercino. — Altri discepoli de' Caracci. — Lionello Spada, Alessandro Tiarini, Lorenzo Garbieri, Lucio Massari, Pietro Falconi e Francesco Brizio. — Benefizii della scuola caraccesca renduti alla pittura di altre città d'Italia. — Scuola napoletana. — Belisario Corenzio, Giuseppe Ribera, detto lo Spagnuoletto, e Gio. Battista Caracciolo. — Il Caracciolo maggior seguitatore de' Caracci. — Sua avidità. — Ambizioso e tirannico impero che sugli artefici così nazionali come forestieri esercitano il Corenzio, il Ribera e il Caracciolo. — Merito del cavaliere Massimo Stanzioni, e sua eccellente scuola. — Profitto che dall'esempio de'Caracci traggono le scuole lombarde. — Bartolommeo Schedone, e sua valentia. — Giacomo Cavedone, e qualità del suo dipingere. — Cammillo Gavassetti, altro seguace de' Caracci. — I modanesi profittano anche dell' esempio dei maggiori discepoli de' Caracci. — Scuola parmense. — Regno dei Farnesi, dai quali i Caracci sono molto adoperati, e mal remunerati. — Vantaggi recati alla scuola parmense dalla scuola de' Caracci. — Scuola cremonese. — Carlo Picenardi. — Scuola milanese. — Protezione valevole verso le arti e gli artefici della famiglia santissima e liberalissima de' Boromei. — Venuta in Milano dei Procaccini, e suoi allievi. — Scuola ferrarese rialzata anch'essa dai caracceschi. — Carlo Bonone. — Francesco Naselli. — Paolo Grazzini. — Costanzio Cattanio, e Gio. Bonatti. — Abbassamento della pittura genovese. — Rialzamento della medesima per opera e merito di Gio. Paggi. — Domenico Fiasella seguace de' Caracci. — Il Sorri sanese; maestro del Carloni e dello Strozzi detto il Cappucin genovese. — Merito del Carloni e del suo fratello Giovanni, che lavora in sua compagnia. — Merito e principale opera del Cappucin genovese. — Differenza che passa fra il disegnare senza scelta, e il disegnare scorretto. — Prima che l'arte si guasti del tutto, si nota un altro breve periodo di storia, in cui fioriscono artefici degni di considerazione. — Scuola del Rosselli in Firenze. — Giovanni da S. Giovanni. — Qualità del

suo ingegno. — Il Volterranno. — Suo merito, e sue principali opere. — Alcune considerazioni sulla pittura delle cupole. — Francesco Furini. — Lorenzo Lippi: e suo merito di pittor naturale e grazioso. — Iacopo Vignali: maestro di Carlo Dolci coetaneo del Sassoferrato. — Somiglianza fra questi due pittori, e meriti e qualità del loro ingegno. — Il Pomarancio. — Suoi pregii, e principali opere. — Maestro del Baglioni. — Scuola del Salimbeni in Siena. — Alessandro Casolani e il cav. Ventura Salimbeni. — Cav. Francesco Vanni. — Meriti grandi di questo pittore. — Scuole di pittura in Pisa e in Lucca, che riconoscono per capi il Lomi e il Biancucci. — Orazio ed Artemisia Gentileschi. — Merito del Riminaldi. — Artisti lucchesi. — Pietro Paolini e il suo discepolo Pietro Testa. — Iacopo Ligozzi: sua dimora in Firenze. — Pittura in Lombardía. — Domenico Crespi; e sue opere. — Pittura de' paesi e degli ornati. — Utile che ad essa fanno i caracceschi. — Meriti del Dentone, grande ornatista. — Frequenza de' pittori fiamminghi in Italia. — Niccolò Poussin va a Roma, ed è causa perchè l'arte di fare i paesi si perfezioni. — Gaspero Dughet, o Poussin, allievo di Niccolò Poussin; e Salvator Rosa. — Paragone fra questi due grandi paesisti; e meriti particolari di ciascuno. — Claudio Lorenese. — Descrizione che dei suoi pregi fa il Lanzi. — Cresce il numero de' paesisti in ogni parte d'Italia: e viene altresì in gran desiderio e pregio la pittura delle battaglie e delle bambocciate. — Pietro Mulier e il Montagna olandesi. — Il Laar, altro olandese, detto il Bamboccio. — Querela di Salvator Rosa. — Michelangelo Cerquozzi. — Suo merito nella pittura delle battaglie e delle bambocciate. — Il Borgognone: gran pittore di battaglie. — Avanzamento in tutta Italia della pittura inferiore, a scapito della grande pittura. — La scultura non risorge allora così, come aveva fatto la pittura. — Cagioni additate dal Cicognara che non sembrano calzare all' argomento. — Si cerca sciogliere la quistione tanto per la scultura quanto per l' architettura, rimaste in basso, mentre la pittura rialzano il Cigoli e i Caracci. — L' architettura ligia del secolo. — Autorità dello Scamozzi a farla traviare. — La scultura assai più della pittura legata coll' architettura, e però sottoposta con più forza alle stesse vicende.

Sebbene il salire delle arti sia assai meno rapido che il discendere, pur tuttavía quando elle sono pervenute ad una somma perfezione, mostrano quasi di durar fatica a guastarsi; e la ragione è, che i cattivi esempi non hanno tanta forza, da troncare affatto ogni potere ai buoni. I quali per un pezzo, e non ostante gli ostacoli della cominciata corruzione seguitano ad avere autorità sull' animo degli artefici; e non di rado ac-

cade, che riescono a vincere, o almeno a rintuzzare la contraria usanza: come fu rispetto alla pittura sul finire del decimosesto, e il sorgere del secolo decimosettimo. L' arte, come abbiamo veduto, volgeva per ogni dove in basso; e il secento cominciava con tutti i suoi capricci, esagerazioni e strane goffaggini. Tuttavía, quasi rimedi estremi ad estremi mali, sorsero da diverse regioni d' Italia uomini, che con singolar forza d' animo e d' ingegno si contrapposero, quasi argine al torrente divenuto omai impetuoso; e nel gran contrasto riuscirono così, che l' arte buona si resse in piè per un altro spazio di tempo, e produsse opere, che continuarono a crescer gloria al nome degl' Italiani. I primi a levarsi, quasi contemporaneamente, o con piccolo intervallo dall' uno all' altro, furono Federigo Barocci, Lodovico Cardi da Cigoli e Lodovico Caracci; de' quali, e delle scuole, di cui furono capi, è da discorrere partitamente.

Pare che da quella Urbino, che aveva dato alla pittura il maggior astro, dovesse allora muovere il primo principio della riforma. Era stato il Barocci avviato all' arte da quel Battista Franco veneziano, che fu chiamato a dipingere a fresco nel coro della metropolitana di Urbino; e forse da lui, che era di nascita veneziano (commecchè nel gusto di dipingere ritraesse assai più della maniera de' fiorentini) sarà stato esortato a studiare Tiziano; onde, andato a Pesaro, si mise a copiare alcune tavole di quel gran maestro. Passato indi a Roma, gli esempi del suo glorioso concittadino lo trassero a loro; e non invano gli mostrarono la via del più perfetto disegno; imperocchè quasi subito dopo tornato in patria, dipinse in duomo una S. Cecilia e un S. Sebastiano vivamente raffaelleschi. Ultimamente a studiare e seguitare il Correggio si volse; trattovi non solo dalla similitudine dell' indole dolce ed amena, ma eziandio dai bisogni dell' arte: la quale, essendo stata da' buonarrotisti maggiormente danneggiata nel colore e nel chiaroscuro, domandava che in quelle parti fosse maggiormente ristorata. E quale esempio poteva riescire più efficace del Correggio, che di colorito e insieme di chiaroscuro fu sovrano maestro? Per altro il Barocci non era ingegno da essere un

servile seguitatore dell' Allegri; e mostrò anzi di volerlo studiare col solo fine d' intendere la via che aveva tenuto per arrivare a quel suo singolarissimo magistero di colorire e ombreggiare. Conciossiachè in ogni esperimento Federigo consultava il vero; e per l' effetto appunto del chiaroscuro formavasi statuette di creta o di cera. Similmente per le composizioni e per le espressioni delle figure guardava il naturale, e non faceva piega o altro se non l' avesse prima veduto nel modello. Nell' esecuzione tenne il metodo non de' coetanei improvvisatori di pitture, ma dei grandi maestri, che solevano preparare un cartone grande quanto l' opera, e vi segnavano i contorni, e disponevanvi i colori e le ombre, sicchè avanti di condurre il dipinto sapevano bene l' effetto che, così in ogni parte, come nel tutto, doveva produrre. Ma giunse egli poi il Barocci a ricondurre l' arte all' eccellenza dei detti maestri? Emulò egli la virtù del Correggio? Interrogazioni che farà per avventura chiunque non vorrà considerare la differenza, che è tra quelli (come Raffaello, Tiziano, ed esso Correggio) i quali fiorirono quando l' arte era in sul volare all' estrema sommità del perfetto, e quelli che dovevano far forza di rialzarla poichè era volta in basso. Il Barocci, per quanto al seguitare un pericoloso esempio, qual era il Correggio (e come più o meno sono tutti quelli che hanno toccato l' estrema punta del perfetto) contrapponesse lo studio del vero e del naturale, pure in molte parti gli fu forza di rimanere al di sotto dell' originale, e mostrare che ad un uomo è possibile (come che raramente) conoscere ed abbracciare il buono in un tempo che tutti appetiscono il pessimo, ma non gli è possibile nascondere del tutto nell' opera di appartenere ad un corrotto secolo: quasi confermando questo vero: essere opera assai più lunga e scabrosa il richiamare le corrette arti ai sani principii che il dar loro vita e perfezione. Onde tanto più dobbiamo di lode e di ammirazione al Barocci, al Cigoli e ai Caracci, in quanto che essi dovettero camminare a ritroso col secolo, e coll' ottimo gusto vincere il pessimo, e in fine impedire che l' arte non divenisse allora del tutto e sconciamente ammanierata.

La più parte delle pitture di Federigo furono di soggetti sacri. A' quali fu inclinato con la mente e col cuore; nè crediamo che l' aver egli cerco il migliore effetto del colore e del chiaroscuro, fosse ostacolo a dare a' santi le sante espressioni; comecchè queste non fussino di quella purezza e ingenuità candidissima, che mostrò il B. Angelico e gli altri di quel tempo. E perchè? Dicono i mistici scrittori dell' arte cristiana, che ciò fosse per essere allora venuta meno negli artefici la fede, e con essa mancato il dono delle sovrumane inspirazioni. E noi diciamo, anzi torniamo a ribadire, che ancora senza fede si possono ritrarre i santi con espressioni di santità; e nel Barocci (come in molti altri di quel tempo) non era penuria di fede: ma l' indole dell' arte era mutata dai primi tempi: e l' esser corsa forse troppo a vestirsi della bellezza sensibile, non lasciava così trasparire quella spiritualità delle immagini giottesche, peruginesche, e del B. Angelico. Poi pensi ognuno come più gli piace. Noi non ci rimarremo dall' ammirare e commendare altamente le tavole, che di mano di Federigo si veggono in Roma, in Genova, in Pesaro, in Senigallia, in Loreto, in Gubbio, e sopra ogni altro luogo, in Urbino; dove splende presso ai conventuali, la gran tavola del perdono, per la quale durò sette anni di fatica, e quasi compiacendosi dell' opera, vi scrisse il suo nome. Dice il Lanzi: *La prospettiva, il bel giuoco della luce, il linguaggio di que' tanti volti, il colore, l' armonia di quell' opera non si concepirebbero facilmente da chi non la vide.* Ancora di bellezza rara furono lodati i due quadri dell' Annunziazione, uno a Loreto, e l' altro a Gubbio. Da ultimo per la tavola della misericordia, fatta pel duomo d' Arezzo, e poi trasferita nella R. Gallería di Firenze, dando il nome ad una sala di questo santuario delle arti belle, e per l' altra della deposizione in Perugia altro non dirò, se non che furono guida al Cigoli per entrar secondo nella gran riforma della pittura.

Il Cigoli, così chiamato dalla sua terra natale, essendo il suo nome Lodovico Cardi, fu discepolo di quel Santi Titi, che noi, parlando de' michelangioleschi, separammo dalla servil turba,

e riguardammo come un artista quasi preservato dalla general servitù: avendo usato un colore e un rilievo che certo non avevano i ciechi seguaci del Buonarroti. Non è però da maravigliare, se Lodovico avviato bene, e con un ingegno disposto a sentire e a volere il bello, si lasciasse accendere a entrare nella via, in che vedeva sì glorioso il Barocci; cioè nella via che l'avesse renduto gagliardo a ristorare la pittura nella sua patria in quella parte di cui maggiormente difettava, cioè nel colore e nel chiaroscuro; tanto più che vedeva che quella riputazione di grandissimi coloritori, che sul principio del secolo decimosesto (cioè quando dipingevano il Vinci, il Frate, l'Albertinelli e il soavissimo Andrea) avevano avuta i Toscani, andava ad essere come oscurata e spenta da' michelangioleschi, che sì languidamente e sì uniformemente coloravano. Anche il Cigoli adunque s'affissò nel Correggio come il maggiore antidoto al veleno de' buonarrotisti, e studiò anche molto in Tiziano; nè dubitiamo di accordarci col Baldinucci, che nessuno o pochissimi allora ritrassero meglio di que' due sommi, e con più utile dell'arte, congiungendo l'effetto del miglior chiaroscuro e del miglior colorito con un disegno e con una prospettiva fondati sopra le buone regole della scuola fiorentina. A testimoniar le quali cose potremmo addurre molte e grandi opere di Lodovico, ma poichè l'annoverarle ed esaminarle tutte riuscirebbe troppo lungo discorso, ci contenteremo di recare in esempio la celebre tavola del martirio di Santo Stefano, fatta per le monache di Montedomini. Se ella non si può dire la più bella pittura che possiede la città di Firenze, come la disse Pietro da Cortona, una delle più belle è certamente; e ci rechiamo a gran ventura, che tolta dall'oscuro e quasi obliato luogo, in che da molti anni stavasi come sepolta, sia stata posta nella pubblica Gallería, dove possiamo a nostro agio goderla; e ammirare la bellezza del disegno, scelto e corretto senza essere ideale: la intelligenza della prospettiva così lineale come aerea; la proprietà delle espressioni, e l'ordine e naturalezza del compimento; la vivacità e freschezza dei colori, tanto varii secondo le figure e le cose, e tanto bene uniti e sfumati; l'ef-

fetto maraviglioso de' lumi e delle ombre con quegl' ingegnosi contrapposti e dolci passaggi; e infine quella lucidità, quella morbidezza, quella facilità, quella larghezza e vaghezza di stile, in che proprio si può dire come risuscitata la quasi morta pittura de' grandi maestri sul principio del cinquecento fioriti. Ma il Cigoli (vogliamo ben notarlo) non improvvisava, nè *tirava via di pratica:* e per la detta tavola della lapidazione di S. Stefano, sappiamo dal Baldinucci, che per condurla, *fece una gran quantità di pensieri, disegni, e modelli* (molti di detti pensieri e disegni si conservano nella stessa nostra Galleria) *a fine di dispor talmente le figure di quei satelliti lapidatori del Santo, ch' elle non si tirassero i sassi l' una l' altra; cosa che lo stesso Cigoli diceva aver osservato in opere di pittori, per altro lodati, ma poco accorti nel concertare gli atti delle figure.*

Gregorio Pagani, e Domenico da Passignano si unirono col Cigoli nella riforma della pittura; ma il primo, che fu detto un secondo Lodovico, ebbe corta vita, e il Passignano essendo vissuto lungamente in Venezia, dove allora artisti e non artisti erano tratti ad insolito stupore dal Tintoretto e da Paolo veronese, ritrasse molto di quelle scuole e di que' maestri. Chi veramente cooperò quanto il Cigoli e forse più del Cigoli al ristoramento dell' eccellente dipingere, fu Cristofano Allori; tanto più benemerito, in quanto che dovette aver contrario non pure il secolo, anzi lo stesso suo padre Alessandro; il quale, educato e venuto in celebrità nella scuola de' michelangiolisti, voleva colle stesse massime e principii educare il figliuolo; per quella ostinazione, che spesso hanno i vecchi, e segnatamente i vecchi che hanno avuto nome nel proprio tempo, di non riconoscere per buono che quel che è stato commendato dalla loro età. Nè ciò è vizio della vecchiezza; ma di quell' amore che l'uomo ha di sè, ripugnante (anco in onta alla più manifesta verità) a tutto ciò, che gli toglie o scema gloria. Alessandro Allori vedea nel figliuolo quasi un nemico della sua fama: conciossiachè era forza che tanto più egli discendesse, quanto più l' altro fosse salito. Immensa disgrazia, se il padre

è in una via, che senza biasimo non può seguitare il figliuolo. Così il povero Cristofano visse in continua discordia col padre suo, non sapendo nè potendo accomodarsi a seguire altro cammino nell' arte, che quello apertogli dal Cigoli; cioè d' intendere nel Correggio e negli altri più famosi maestri l' arte del miglior colorire e ombreggiare: senza per altro trasandare il corretto disegno e l' eccellente comporre. I testimoni più splendidi e maravigliosi del valore di Cristofano sono in Firenze nella R. Gallería del Palazzo Pitti; che dalle tante copie, che continuamente se ne fanno, non è parte di mondo civile dove non sieno conosciuti. Prova incontrastabile che mostrano una bellezza vera e cavata dalla viva natura. E chi non vorrebbe vedere il San Giuliano fra que' miracoli della pittura italiana, ond' è sì ricca la famosa Gallería? Chi negherebbe che in quell' opera non sia risorta l' arte de' sommi maestri? Nel quadro di Giuditta, tratto dalla rapina francese a Parigi nel 1799, e tornato felicemente al palazzo Pitti nel 1815, non meno che nel S. Giuliano sfolgora l' ingegno dell'Allori. In esso l' insigne pittore, dopo aver ritratto in Giuditta quella sua donna, detta Mazzafirra, di cui era perdutamente e infelicemente innamorato; e nella vecchia fante, che è dietro a riguardarla, la madre di lei stessa, ritrasse nella testa di Oloferne il proprio volto, non avendone potuto trovare in natura un altro, che fosse più acconcio a quella tetra e rabuffata espressione; e perchè riuscisse ancor più proprio e naturale a figurare il truce capitano degli Assiri, si lasciò crescere per molti mesi la barba, facendosi così per amore alla sua arte spettacolo di terrore a tutta la città. Hanno creduto alcuni, che l'Allori, dovendo rappresentare il notissimo fatto di Giuditta, volesse incarnare il concetto di quella sua passione miserissima con la Mazzafirra, che l' avea vinto come il duce Assiro fu vinto dall' amore che 'l prese della leggiadra ebrea; e a tal fine figurasse la eroina di Betulia, che, mentre con una mano solleva il ferro, con l' altra tiene pe' capelli l' odiato capo, reciso in quel momento; quasi per dimostrare, che l' amore della sua donna l' aveva preso pe' capelli, e ne faceva il più aspro governo.

Jacopo da Empoli e Matteo Rosselli, comecchè non possano a nostro avviso sedere alla medesima altezza dell'Allori, pure devono essere annoverati fra que' maestri, che allora coll'esempio delle loro ben colorite opere riuscirono un assai forte ed efficace antidoto contro i buonarrotisti. Del primo è celebre quel Santo Ivo, che si vede nella Gallería di Firenze, e che fiancheggiato dal martirio di S. Stefano del Cigoli, non rende meno dell' altro testimonianza del fiorentino valore nell'opera dei colori e del chiaroscuro. Di Matteo Rosselli è più stupendo il merito come ammaestratore, che come operatore; non che non facesse di molte e belle pitture, essendo giunto qualche volta (come nella natività di Cristo in San Gaetano) ad emulare il Cigoli, ma niente può stare col bene che fece insegnando. Pare che la natura lo avesse creato a ciò: imperocchè, oltre al giudizio di scegliere quel metodo che è migliore, cioè lo studio del vero, gli diè una particolar facoltà di comunicare e far intendere agli altri le cose dell' arte. Ma de' frutti della sua scuola numerosissima ragioneremo da qui a poco. Ora veniamo ai Caracci.

Non invano fu dato a Bologna nome di città insegnatrice: il quale non meno nelle arti belle, che nelle scienze e nelle lettere meritò. Noi già, parlando di Francesco Francia, mostrammo che fin d' allora la scuola bolognese, anzi che farsi creatrice di nuova maniera, si compiacque invece di prendere da' migliori il meglio, e cavarne uno stile di eccellente perfezione. Ciò maggiormente praticarono i Caracci; i quali, al primo apparire della luce del Barocci e del Cigoli, con più tenace volontà, e con più universali e profondi studi, si levarono al soccorso dell' arte; e se alcuno mi domandasse: riescirono poi essi veramente a richiamar l' arte ai sani principii, e riporla in quella medesima via, per la quale ella salì alla perfezione? Risponderei che non era in facoltà loro il farlo. Esaminiamo un poco le condizioni dell' arte: e non c' incresca per un momento recarci alla memoria quel tempo di estrema desolazione, anzi di vera morte in che ella si trovava sul finire del dugento. Quali esempi restavano agli artisti da poter seguitare? Qual

norma a ben fare potevano dar loro i barbari e goffissimi bizantini? Non c'era adunque altra via che di farsi nuovamente dalla natura viva, il cui esempio non possono levarci dagli occhi le guerre, le rapine e le superstizioni. E dalla natura viva in fatti Cimabue e poi Giotto ricominciò. Ma poichè il contraffare essa natura è cosa assai ardua, e a riuscirvi ottimamente non basta la vita nè d' un sol uomo, nè d' una sola generazione, fu veduto dai tempi di Cimabue e di Giotto a quelli di Lionardo, di Raffaello, di Michelangelo, di Tiziano e del Correggio un continuato avanzare dell' arte al perfetto. Sul finire del cinquecento l' arte non per difetto, ma per vizio era scaduta; e gli uomini di quel tempo, sugli occhi de' quali lampeggiavano le opere di tre secoli, e osavano coll' ingegno di andare più oltre che non avevano mostrato gli ottimi, non si sarebbono mai condotti a tollerare que' modi che furono e dovevano essere tolleratissimi ai vecchi maestri, cioè di ripigliare gli umili principii del dipingere, e lasciare alle generazioni venture il campo di risalire a poco a poco a quella perfezione, da cui l'arte erasi scostata. Era adunque una grand'opera il riuscire a persuaderli, ch'essi trasmodavano, e che uscivano dal confine dell'ottimo. Persuasione, che non poteva altrimenti nascere che per via e per forza di precetti e di esempi, ne' quali l'ottimo è incontrastabilmente manifesto. E di questa opera è gloriosa la scuola de' Caracci; che in fine non fecero che fermar l' arte a imitare le opere de' sommi maestri, pigliando da ognuno quel che è ultima perfezione; ma non poterono per altro cansare i vizi, ne' quali facilmente induce questo, che pur era allora rimedio unico. E primieramente non è possibile, che chi prende a imitare un esempio di estrema eccellenza, per quanto studi di prenderne fedelmente la perfezione, non riesca alquanto, e più o meno esagerato, e certamente men perfetto dell'originale. Egli è vero, che massima fondamentale de' Caracci era di *unire insieme la osservazione della natura, e la imitazione di tutti i migliori maestri*. Ma nell' uso di questa massima era spesso il vizio: imperocchè il guardare ne' perfetti esemplari torna sommamente vantaggioso, quando serve per investigare

in essi la via, che tennero i sommi per iscegliere così bene, e così bene contraffare la natura. E questo hanno praticato coloro, che in ogni disciplina hanno il primo seggio. Dante studiò e studiò fortemente nell' Eneide; e pure ebbe effigie tutta sua propria; perchè non tolse a imitare Virgilio, ma la natura; e da Virgilio tolse quel che è gusto, sentimento, giudizio di vedere e ritrarre nel più bello e desiderabile aspetto essa natura. Del Tasso non si potrebbe dir lo stesso; il quale si travasò nella mente e nel cuore non solo il gusto, il sentimento, e il giudizio virgiliano, ma la sua stessa poesía, che ad ogni tratto rifulge nel poema della Gerusalemme. Ma il Tasso fiorì quando la perfezione poetica era stata aggiunta: mentrechè Dante fiorì quando la potenza degl' ingegni faceva forza d' uscire dalla barbarie di undici secoli; e però era tratta più a riescire naturale, e, come dicono, originale. Certo è un gran vantaggio agl' ingegni il sorgere quando le arti sono in sul nascere: essendo loro dato meglio, o di seguitare solamente la natura (come fu de' pittori e degli scultori, ai quali mancavano altri esempi) o di valersi degli esempi antichi, non per imitarli, ma per aiutarsi di loro nella più sollecita e perfetta imitazione della natura, come fece Dante; il quale per questo recò l' arte della poesía alla più alta gloria; mentrechè Giotto e i pisani scultori, non potendosi aiutare di detti esempi, non poterono essi pervenire a mostrar perfetto il ritratto della natura viva; e rimasero colla gloria (gloria per altro immensa) di aver posta l' uno la pittura, e gli altri la scultura nella via, che doveva condurla alla perfezione. Tornando adunque ai Caracci (presso a poco nelle condizioni del Tasso) guardarono sì la natura e i grandi maestri, ma non guardarono quella come unico, ed assoluto modello, e questi come solo mezzo per cavare le migliori e più acconcie bellezze dal naturale; onde avvenne che nelle loro opere trasparve un certo che di maniera; non di quella che infettò l' arte in altri tempi; ma tale per altro, che non si potrebbe dire tornata l' arte ne' Caracci alla schietta imitazione del vero; anzi è da riconoscere da loro il primo esempio di quel *fare accademico*, il quale per altro, come fu

ignoto ai maggiori pittori della prima metà del secolo sestodecimo, così non dee confondersi e tenere per la medesima cosa con quello, che pur chiamiamo *fare accademico* dell' età passata. Imperocchè l'Accademia istituita dai Caracci ebbe due solenni vantaggi sopra le moderne. In primo luogo fu creata e retta da uomini, quali erano i Caracci e i loro successori, di smisurato ingegno, ed uniti di volere e di amore a sostenere la gloria dell' ottima pittura: e in secondo luogo l'Accademia nacque, quando non era stata del tutto dismessa l' usanza di ritrarre i dipinti dalla natura, essendo ancor fresca la memoria di quelli, che in detta usanza si perfezionarono. Le quali cose tutte, dette prima così in generale, ci si faranno meglio chiare e incontrastabili venendo ai particolari della scuola caraccesca, ed esaminandone partitamente le opere e le dottrine. Ma è da conoscere quali artefici e quali scuole erano in Bologna avanti che i Caracci operassero la gloriosa riforma.

Noi lasciammo la pittura dei bolognesi col Bagnacavallo e con Innocenzo da Imola: mostrando come questi due discepoli del divino Raffaello la recarono ad un grandissimo e desiderabile splendore. Poscia, ancora in Bologna, cominciò essere caro il teatrale e macchinoso dipingere. I primi esempi diede l' abate Primaticcio; se non che egli spese in Francia il più della vita e dell' ingegno. Più pericolosi esempi diè il Pellegrini, dal nome del padre detto Tibaldi; che insieme coll' architettura congiunse la pittura; e nella pittura piacquegli di essere del numero de' michelangioleschi; de' più felici certamente, avendo sortito da natura ingegno efficacemente dispostissimo al bello, da non cadere negli eccessi, che la storia biasima nella più parte de' seguaci di Michelangelo; onde riferiscono, che i Caracci solevano chiamarlo *Michelangelo riformato;* allegando, sopra ogni altro, i suoi dipinti in S. Jacopo, che in verità porgono assai illustre testimonio di eccellente disegno, e di varia e abbondante invenzione. Ma i discepoli del Tibaldi, calcando le sue orme, furono de' peggiori buonarrotisti, che certo diedero una gran pinta alla pittura bolognese, cui poi fece scadere affatto la scuola di Prospero Fontana. Co-

stui aveva avuto i primi avviamenti all'arte da Innocenzo da Imola; poi, non sentendosi abbastanza gagliardo da lavorare da sè, diedesi ad aiutare il Vasari, dal quale più che altro apprese il *far molto e presto,* che lo condusse a perdere quel po' di frutto, ritratto dagl' insegnamenti e dall'esempio dell' imolese. Il vizio del lusso lo dominava fieramente, e però volentieri per alimentarlo caricavasi d' ogni lavoro, ed ogni fretta usava nel condurlo. Peccato, perchè avrebbe avuto ingegno da essere piuttosto sostenitore, che guastatore dell' arte, come mostra qualche sua opera foggiata sullo stile di Paolo Veronese, e particolarmente i suoi ritratti, che fece con particolar maestria. Ma il più de' suoi dipinti sono deplorabile monumento di negligenza, che piaceva ai vaghi della pittura macchinale e condotta per addobbamento di sale; la quale già usurpava il luogo alla pittura veramente storica e sublime.

Nè di molto frutto fu per vero dire l' esempio di Lorenzo Sabbatini e di Orazio Samacchini, che collegati di età, di amicizia e di gusto fecero opere commendabili per disegno, invenzione, diligenza e graziosa leggiadria. Imperocchè, oltre all'aver vissuto amendue corta vita, non ebbero nell' insegnare pari felicità che nell' operare; onde la loro scuola fu generalmente viziosa e dannosa alla pittura. Ma più fu danneggiata allora l'arte bolognese dallo scrivere e dal dipingere di Bartolommeo Passerotti, il quale non si niega che non avesse ingegno grande ed in alcune parti mirabile; e se non avesse fatto altro, che quella decollazione di S. Paolo, che è in Roma alle tre Fontane, e quella Nostra Donna in S. Giacomo di Bologna, eseguita a concorrenza coi Caracci, e dai medesimi encomiata, basterebbero queste due opere per farlo tenere un solenne maestro. Ma le sue teoriche di *simmetria* e *di notomia*, e quel pennelleggiare (al solito) di pratica, fecero assai più danno, che non avrebbero potuto fare di bene i sopraccitati lavori.

Che diremo in oltre di quel Dionisio Calvart, che, nato in Anversa, venne giovanetto in Bologna, e frequentato prima la scuola del Fontana, poi andato a Roma, e quindi tornatovi, divenne egli a poco a poco maestro di numerosissima scuola? Nè

pur di lui si nega che per intelligenza di prospettiva, grazia di disegno, e un certo brio di colorire, derivante dalla nazione ond' era uscito, non fosse tra' migliori di quella età; ma anche egli, o fosse vizio del secolo, o di quella sua veemente e inquieta indole, si lasciò spesso cader le briglio, e parve quasi godesse nelle esagerazioni e nelle stranezze.

Parmi che dei pittori bolognesi di quel tempo si debba fare quasi un' eccezione di Bartolommeo Cesi: il quale colle belle ed ammirate sue opere c' indurrebbe a pensare, che nelle arti non è sempre buona scusa la depravazione del secolo. Nel tempo che i più corrono al far di maniera, il Cesi è tutto considerato; sceglie dalla natura viva le migliori forme; schifa più che può l' ideale; non avviluppa i panneggiamenti; non esagera le attitudini delle figure; nel colore cerca soavità e leggiadría; e se al merito di eccellente pittore, si vuole aggiungere un altro nobilissimo fregio, basta rammentare, che alle sue sollecitudini generose è dovuto, che i pittori non seguitassino più ad accomunarsi con gli artigiani, e in una compagnía distinta, e delle altre più orrevole, si raccozzassero.

Ma la pittura de' paesi, degli animali, delle prospettive, degli ornati cominciava a prevalere ad ogni altra. Fra gli ornatisti molto si segnalò quell' Agostino, detto delle prospettive, dall' essere in questa parte venuto in tale perfezione, che giunse ad ingannare gli animali e gli uomini stessi con le finte scalee ed altre simili cose fatte in Bologna. Anche un tal Cremonini da Cento fu eccellente pittore di ornato, se pure non lo sgarò il suo competitore Cesare Baglioni, al par di lui spedito e veloce, ma più vario forse e più bizzarro nelle invenzioni.

Poichè siamo nella scuola bolognese, non dispiaccia conoscere come si travagliassero le cose dell' arte nella vicina Romagna, dove erano stati pittori, o usciti dalla scuola del Sanzio, o da quella originati, i quali avevano in quelle provincie mantenuto sul finire del cinquecento in buon credito il bel dipingere. Fra questi è più specialmente da ricordare Luca Longhi ravegnano, che del fare di Benvenuto da Imola, sì amoroso

imitatore delle cose di Raffaello, molto ritrasse; e sa quasi di millantería ciò che ne scrive alla sfuggiasca Giorgio Vasari nella vita del Primaticcio; riferendo a sè e al suo esempio, che Luca migliorasse la sua maniera. La quale certamente variò; e distinguono la prima maniera più semplice e naturale e delicata; di cui rendono testimonianza due tavole, in una la nascita di Gesù, e nell' altra la morte, conservate nella Pinacoteca di Ravenna; e la seconda, più gagliarda di disegno e più vivace di colorito, testimoniata da una tavola con entro la nostra Donna in trono, posseduta da' nobilissimi marchesi Cavalli, e dall' istoria delle nozze di Cana di Galilea, dipinta nel refettorio de' monaci camaldolesi, e da altre opere sparse non solo in Ravenna, dalla quale città non volle mai uscire, ma ancora in Forlimpopoli, in Gatteo, in Ferrara, in Mantova, in Padova, in Rimini, in Pesaro e altrove. Ma nè delle opere di questo Longhi, nè della sua vita non dirò altro; avendo le prime con magnificenza d' intagli in rame e con dotte scritture illustrato l' egregio conte Cappi; e la seconda leggendosi fra quelle degl' illustri ravegnani, che il mio amico carissimo Filippo Mordani con rara purità di stile antico dettò. E mentre il Longhi faceva onore alla città di Ravenna, Francesco Minzocchi detto anche il Vecchio di S. Bernardo, onorava Forlì, avendo la sua prima maniera, assai stenta e misera, cambiata sotto il Pordenone in un' altra assai graziosa, vivace e molto espressiva; di che fa fede quel che dipinse in una cappella della basilica di Loreto, e ciò che fece in patria. E come il Longhi ebbe un figliuolo per nome Francesco, che riescì pittore lodato, così il Minzocchi ebbe in famiglia discepoli ed allievi da pregiarsene: comecchè non arrivassero all' eccellenza de' genitori; anzi dopo essi, e dopo un Agresti e un Modigliana, altri due forlivesi da pregiare, e un Arrigoni da Rimino, e un Jacopone da Faenza (scambiato per errore di casato con Jacopo Bertucci) e un Marchetti, e un Lanconello, pure faentini, cominciò la progenie viziosa, che si diede a seguitare o i modi del Vasari, o quelli dei Zuccheri, o di altri.

Era a questi termini generalmente l' arte in Bologna e nella

Romagna, quando cominciarono a fiorire i Caracci. Capo di essi fu Lodovico, che, ammaestrato nei primi anni dal Fontana in Bologna, e poi dal Tintoretto in Venezia, fu da questi consigliato a lasciar la pittura, scorgendolo tardo d' ingegno. Ma quella, che loro pareva tardità d' ingegno, era forse ripugnanza a seguitare i loro esempi ed ammaestramenti, ovvero, come giudicò il Lanzi, penetrazione profonda, che il tirava allora piuttosto a pensare a' rimedi dell' arte, che a moltiplicare opere, che un giorno dovevano essere riguardate per segno di corruzione. E qui subito mi cade in proposito rafforzare con un fatto ciò, che io da principio accennava; vo' dire, che i Caracci non furono schiettamente naturali, non perchè essi non conoscessero che nel contraffare unicamente la natura viva consiste ogni perfezione, ma bensì perchè le condizioni dell' arte li costringevano ad uscire della via, che avevano tenuto i sommi maestri della prima metà del secolo. Lodovico temeva l' ideale, dice il Lanzi, come uno scoglio, ove tanti de' suoi contemporanei avevan rotto, e nella natura vedeva ogni perfetto esempio. Con questa massima egli si mise a viaggiare, e convennegli in gran parte di modificarla, quando, giunto in Firenze, i discorsi degli artefici, e più le dispute fra i partigiani del vecchio stile e quelli del nuovo, lo persuasero a non poterla interamente praticare. Vide bene, che il Cigoli e l' Allori, comecchè avessino colle loro opere mostrato la via da tenere per richiamar l' arte ai principii de' grandi maestri, pure non erano del tutto riusciti a vincere il partito di coloro, che tenevano cammino diverso, e piuttosto erano stati esempi di ottima riforma, che efficaci riformatori. Arrogi, che in Bologna la scuola o setta di quelli, che ammanieravano l' arte, tenevano le loro stanze fornitissime di gessi, di disegni, e di stampe, ed avevano renduto accetto questo metodo, come il più facile, e in apparenza il più lusinghiero. Il disdirlo a un tratto avrebbe accresciuto avversione a' riformatori. Quindi dovette parere indispensabile al Caracci metter mano a' precetti e allo studio dell' antico, in cui la norma del bello è così incorporata, che anco a' meno veggenti apparisce, e i più ritrosi induce a dilettarsene. Rime-

dio, comecchè non ottimo, pure il solo efficace a cessare il male che allora contristava l'arte: e dico rimedio non ottimo, non perchè le opere degli antichi non sieno maravigliosamente belle, ma perchè lo studiare in esse, anzi che nella viva natura, è un sicuro inciampare negli abusi della così detta *convenzione*, ossia di quella uniformità accademica, distruggitrice della naturale bellezza. Nè già voglio dire, che ciò avvenisse ne' Caracci; i quali nell'istituire la loro Accademia, non trasandarono così il guardare il naturale, che lo studiare ne' gessi formati dalle statue antiche dovesse produrre quella sazievole e fredda uniformità di bellezza ideale, che si vide ai dì nostri; quando ogni usanza di studiare il vivo fu dismessa.

Un' altra ragione avrà fatto per avventura Lodovico Caracci nel vedere la scuola del Cigoli e dell' Allori più potente ad abbracciare la somma bellezza dell'arte, che efficace a farla abbracciare dagli altri; ed è, che il Cigoli e l' Allori non si diedero all' ammaestramento della gioventù con fermo proponimento di cavarla dai pessimi usi: e molto io credo avrà cooperato il trovarsi in una città di continue distrazioni per gli artefici. Que' benedetti Medici (ai quali pur ci è forza, nostro malgrado, tornare spesso in questa storia) non pensavano che a rallegrarla, o, per dir meglio, a rallegrarsi con continui spettacoli, feste, apparati, commedie, mascherate, giostre, tornei, bufolate, teatri, musiche, banchetti ed altre regie magnificenze. Vi era tornato di Roma il cardinal Ferdinando, che volentieri tramutò la porpora romana colla corona fiorentina. Nato e cresciuto nelle splendidezze e morbidezze della corte, fu fra' principi medicei uno de' più magnifici, e certamente il più liberale e il più sincero amadore della gioia pubblica. Ebbe più di una occasione a servirsi degli artefici in cose di prospettive e di apparecchi di feste, e il Cigoli, che molto lo servì come architetto, fu anco più particolarmente adoperato in simili feste, che molto dovettero distrarlo dal dipingere storie e più dall'insegnarle con assiduo magistero. Non che all'artista sia mestieri essere solitario e rusticano, ma nè pure (e segnatamente quando si ha da operare una grande riforma) può o dee svagarsi a cose

varie: e che certamente il ritraggono dalla meditazione e dai gravi pensieri dell' arte.

L' Allori (sì mirabile nel dipingere) fu anche peggior capo di scuola per quella sua nota oziosità, che o alienava i giovani (i quali poi si volgevano alle scuole di cattivo gusto) o era cagione che fra loro si bisticciassero e vivessino in discordia. Infatti che frutti maturarono da sì ottimi alberi? I discepoli più noti e più fedeli del Cigoli furono Andrea Commodi, più copiatore e bravo copiatore di opere di grandi maestri, che inventore egli di storie ritrattabili; e Giovanni Bilivert, famoso per un' opera di grande effetto, e continuamente lusingatrice e allettatrice degli occhi volgari e lascivi, (intendo la fuga di Giuseppe, che si vede nella R. Gallería di Firenze, nella sala dei pittori toscani): ma tutt' altro che un maestro da cui l' arte toscana ricevesse incremento a risorgere; e degli allievi di lui, e di quelli de' pochi discepoli dell' Allori, ha piuttosto la pittura da rammaricarsi, che lodarsi.

Lodovico Caracci viveva in una città, non così lieta nè così festeggiata come Firenze; e per conseguente più acconcia alla quiete de' buoni studi. Oltracciò aveva nella stessa sua famiglia da provvedersi di ottimi e gagliardi soccorsi, che certamente non gli sarebbono mancati per condurre a termine la magnanima impresa di ristorar l' arte non pure in Bologna, ma in tutta Italia. Questi furono i due suoi cugini Agostino ed Annibale; i quali d' ingegno e di costume diversi, e poco men che contrari, furono congiuntissimi nel secondare le intenzioni di Lodovico. Il primo aveva l' animo rammorbidito dalla poesia e dalle amene lettere, e nella persona e nei modi era la gentilezza stessa. Tutto ispido e taciturno e sprezzante ogni ornamento di lettere era l' altro. Quindi nel magistero dell' arte (al quale furono indirizzati dal cugino) mentre Agostino procedeva piuttosto timido, lento, e consideratissimo, nè trovava difficoltà, che non si sforzasse di superare; Annibale pareva non avesse ostacoli, o con destrezza gli sfuggiva, e risolutamente e speditamente sè stesso incalzava. Ma la troppo focosa indole del secondo, e la troppa misurata del primo,

onde nasceva che l'uno fosse quasi avverso all'altro, iva il buon Lodovico temperando con acconci consigli ed efficaci e amorevoli ammaestramenti; e sì cogli anni gl'indusse a stimarsi ed amarsi, che da discordi, che prima erano, poi fecero del loro animo un sol volere, e del loro ingegno un solo studio, cioè di amarsi come veri fratelli, e di cooperare ciascuno secondo sua natura alla gloria dell'arte. Eccoli dunque, cugino e fratelli, agguerriti e afforzati contro i corruttori della pittura. La battaglia si appicca fra gli uni e gli altri, ed arde furiosamente. Quali vituperi, quante accuse e oltraggi ai primi sperimenti di Annibale e di Agostino fatti in un fregio di casa Favi? Que' vecchi e ammanierati maestroni, allevati per lo più nelle corti di Roma, pieni di ciondoli e di diplomi accademici, facilmente si tiravano dietro la moltitudine sempre ossequiosa e plaudente alle invecchiate e boriose autorità. Dicono, che Lodovico ed Agostino erano per cedere all'odioso contrasto; ma la fiera e indomabile costanza di Annibale li ritenne e raffermò nell'opera d'indugiare la rovina dell'arte. E ben si può dire, che una operosa ed onesta perseveranza vince e trionfa d'ogni guerra. I Caracci riuscirono a costringere i loro avversari a chiudere le corruttrici scuole; dalle quali i giovani fuggivano come da luoghi infetti, per andare a risanarsi e quasi rinascere nella scuola o accademia aperta in casa Caracci.

Che più? Fu tanta la forza del loro esempio, che il Fontana (uno de' sopraddetti maestri, che vedeva ogni giorno più disertare la numerosa sua scuola) finì con dolersi di essere troppo vecchio per non poterlo seguitare. Sola a non piegarsi fu l'orgogliosa e dispettosa burbanza del fiammingo Dionisio Calvart, che anch'egli teneva in Bologna numerosissima scuola di pittura: ma egli fu da tutti abbandonato, anche perchè la sua furiosa e barbarica natura lo trasportava spesso a percuotere e ferire i discepoli: e si noti che sotto di lui erano l'Albano, Guido, e Domenichino, che tosto passarono a' Caracci, e appo di essi divennero que' gran maestri, che sa tutto 'l mondo. Anzi se la scuola de' Caracci non avesse fatto altro che edu-

care all' arte Guido e Domenichino, basterebbe questo solo merito per renderla in tutti i secoli gloriosa e immortale. Ma innanzi di favellare de' discepoli, fa mestieri che dei maestri e loro opere partitamente ragioniamo, e prima di tutto dichiariamo per utile degli artisti il modo che tenevano nell' insegnare.

Le maggiori fatiche erano addossate, come al più tollerante, ad Agostino; e poichè egli era letterato e scienziato, reggeva la parte scientifica o precettiva. Compose per tanto un trattato di prospettiva e di architettura, che poi leggeva in iscuola. Similmente alla notomía ammaestrava i giovani, spiegando loro e disegnando il mover delle ossa, e il rigirare de' muscoli. In oltre aiutava e fecondava l' ingegno loro con ragionamenti di storia e di mitología, i quali spesso incarnava in disegni o pitture. Finalmente non restava di aprir loro la mente alla sana e giudiziosa critica, cioè al vedere e giudicare rettamente sì i pregi e sì i difetti delle opere degli artefici.

Annibale era più dato all' operare, ed aiutava la scuola col continuo ritrarre o dal vero o da que' modelli di opere, ch' egli reputava migliori. Poscia nei dubbi e ne' cotidiani esercizi si riferivano a Lodovico, come al più vecchio e autorevole. E se a qualcuno piacesse istituire un paragone fra i tre Caracci, e conoscere il particolar merito di ciascuno, non sarebbe per avventura errore l' affermare, che Lodovico fu il maggior maestro; la maggiore dottrina rifulse in Agostino; ma più di tutti fu pittore Annibale; comecchè per altro le loro opere mostrino, che nè di sapere nè di pratica fu privo il primo; e la pratica e il consiglio abbondarono al secondo; e nel terzo fu dottrina e teorica quanta ne può abbisognare ad un eccellente artefice. Vi è stato, racconta il Lanzi, chi ha notato aver generalmente Lodovico nella imitazione espresso Tiziano più che i cugini, Agostino aver deferito più al Tintoretto, Annibale al Correggio. Lo stesso Lanzi afferma, aver udito in Bologna anteporre Lodovico nella grandiosità, Agostino nella invenzione, ed Annibale nella grazia. Ma quantunque questi giudizi sieno in parte veri, pure è da avvertire che, guardando le opere loro,

si vede che elle scaturiscono dalla stessa fonte, cioè da uomini educati alle stesse massime *e di concordia* (rafferma il citato storico) *in quel loro studio ideavano, conferivano, perfezionavano ogni pittura.* Di questa conformità di principii possono essere non dubbio testimonio fra l' altre cose, quelle storie di Romolo in casa Magnani; le quali, benchè condotte coll' opera di tutti e tre, pure in esse non apparisce altri che uno il dipintore. Maravigliose pitture, che, secondo alcuni intendenti, devono stimarsi il miglior saggio di colorito che mai desse la scuola dei Caracci; onde banditi que' gialli e altre deboli e ordinarie tinte, che la generazione de' michelangioleschi aveva introdotte ne' dipinti, rifolgorò di nuovo la splendida e incantevole bellezza del colorir veneto e lombardo. Vuolsi nondimeno a ciascuno de' Caracci assegnare un particolar seggio di gloria per le opere, che ognuno condusse da sè, e che pur diedero occasione a fare di loro le surriferite distinzioni.

E senza annoverare tutte le opere che non solo in Bologna, ma in più altre città d' Italia, fece Lodovico, chi non l' ammira per quel che si vede in patria a' Teresiani e a' Barnabiti, e che manifestamente dimostra quella sua a ragione celebrata abilità di ritrarre le cose secondo il loro vero e proprio costume? Di continuo dolore e rammarico per gli amatori e desiderosi delle buone arti dev' essere la perdita dei due freschi in S. Domenico per ornamento della cappella Lambertini, i quali chiamò il Malvasia *modello e norma del moderno dipingere*: e nota, che da essi l' Albano, Guido, e Domenichino attinsero il far soave, il Cavedoni trasse il suo primo stile, e il Guercino derivò il gran chiaroscuro. In somma da questo gran maestro ed universale pittore ognuno imparò quanto affacevasi al proprio ingegno.

Agostino, occupato molto nelle incisioni in rame, dove ebbe una particolar celebrità, dipinse poco, o assai meno del cugino. Pure più di un' opera sua rallegra e onora il regno delle arti: e basterebbe a farlo immortale il famoso quadro della Comunione di S. Girolamo, che, appena esposto, divenuto la maraviglia e lo studio degli artefici, giunse a pungere di gelosía

Annibale, il quale, temendo di non essere vinto e oscurato dal fratello, cercò destramente di ritirarlo dal dipingere, e in cambio farlo maggiormente attendere all' intagliare in rame, giovandosi egli per altro assaissimo della vista di detto S. Girolamo, che, essendo così ammirato e lodato dagli artefici per tanta diligenza e considerazione, apprese Annibale fin d' allora ad essere anch' egli più cauto e più considerato nelle cose dell'arte; e crediamo che per ciò a quando a quando si esercitasse in piccoli quadretti (alcuni de' quali possiede la R. Galleria di Firenze) a far prova di accurato pennello.

Ma delle grandi opere di Annibale e del gran numero che ne fece chi potrebbe dar piena contezza? Ben è da avvertire notabile differenza nel suo operare. Nelle prime sue opere, cioè innanzi di andare a Roma, è tutto correggesco sì nel disegno e sì nel colore; comecchè l'essersi da giovane abituato a quell' esercizio delle *caricature*, lo portasse a dare alle sue figure un certo risentimento di contorni e di forme, che non iscorgi per verità nell'Allegri. Dopo la gita a Roma, e lo studio in Raffaello e nelle statue antiche, pose l' ingegno al pregio dell' eleganza, della scelta, e di quella bellezza in fine che poi cominciarono a chiamare *ideale*. Il che fu cagione che di lui fosse particolarmente ammiratore il Mengs; il quale dove per le prime sue pitture non gli concede che il merito d' una apparenza dello stile del Correggio, per le ultime, e segnatamente per l' opera farnesiana, lo pone quarto dopo Raffaello, Tiziano, e il Correggio.

E Roma per verità fu, e doveva essere il campo dove i Caracci, e sopra tutti Annibale, dovevano porre in luce la riforma dell' arte: imperocchè ivi più che altrove abbondavano cagioni per fomentare il *manierismo*. E prima d'ogni altro convien dire, che que' pontificati di Gregorio XIII, di Sisto V e di Clemente VIII furono dannosissimi all' arte; dacchè que' pontefici e le loro corti tanto avevano avuto cari gli artefici quanto che si erano mostrati veloci nell' operare, empiendo nel minor tempo possibile di vaste pitture quelle vastissime sale. Un pittor diligente, meditativo, che avesse voluto ritrarre le cose

dal vero, e far tutti quegli studi che richiede un gran lavoro, sarebbesi morto di fame sotto quei principi. Appo i quali d'altra parte era in grande credito il cav. d'Arpino; che teneva il campo della pittura come un tiranno terrebbe lo scettro sopra un popolo corrotto. Che non fece per cacciarlo di nido, e vendicar l'arte il povero Michelangelo da Caravaggio? Costui (il cui vero cognome è Amerighi) vedendo il male essere nel-l'aver ridotta la pittura a cosa tutta ideale, volle adoperare contro di esso il più forte antidoto; cioè lo studio del naturale; e gli parve, perchè l'antidoto operasse, di non concedere nè pur quell'arbitrio, che l'artista giustamente presume, di scegliere le migliori bellezze della natura. *Egli*, dice il Lanzi, *ridevasi delle altrui specolazioni per nobilitare un'aria di volto, o per imitare una statua greca; il suo bello era qualunque vero.* Si direbbe che il suo esempio sia stato ai dì nostri rinnovato dal celebre statuario Lorenzo Bartolini, che mosso dalle stesse cagioni (cioè da un totale abbandono dello studio del vero) andò tant'oltre nel predicare e raccomandare il naturale, che giunse a far ritrarre in sua scuola un *gobbo;* e ciò forse perchè un eccesso fosse medicina efficace d'un altro eccesso, o com'ei diceva, per cominciare dal più facile, che è di ritrarre il brutto, per giungere di grado in grado a contraffare con perfezione il bello: quantunque potrebbesi dubitare, che, fatta una mala abitudine, riesca poi lasciarla. Certamente il Bartolini nelle sue opere mostrò di ritrarre non solo il naturale, ma il bello della natura; nè dalla sua scuola uscirono allievi da provare che la sua massima giovasse ai miglioramenti del-l'arte; anzi parve come in contraddizione col suo stesso operare. Tornando al Caravaggio, nè pur egli riuscì; e torna e approda il già detto, che quando l'arte è ammanierata, o volta ad ammanierarsi, non si fa nulla o poco a volerla ritirare di forza, e quasi d'un colpo allo studio della natura. Fa mestieri adagio adagio ricondurvela, e senza dar di cozzo nel gusto del secolo; il quale se ripugna, che utile si avrà? Nessuno: perchè gli artefici dependono in gran parte dalla voglia e dal potere dei tempi. In fatti Annibale Caracci (che se fusse vissuto

quando vissero Lionardo, Andrea, Raffaello e Tiziano, avrebbe come loro contraffatto la sola e schietta natura) arrivato a Roma poco prima del 1600, e veduto come il contravveleno del Caravaggio all' Arpinate tornava in gran parte infruttuoso, giacchè il cavaliere aveva dalla sua il gusto de' signori, de' cortigiani, e del pubblico, stimò indispensabile temperare l' uno e l' altro partito, insegnando *d' imitare la natura sempre nobilitandola coll' idea; e di sollevare l' idea verificandola sempre con la natura.* Dice il Lanzi, *fu anch' egli proverbiato in principio come freddo e insipido;* ma quando si scoperse la Gallería Farnese, tacque l' invidia, le sette si sciolsero, e parve cominciasse una novella età per la pittura.

Ma della Gallería Farnese non è da parlare così alla sfuggita, come quella in cui, dopo le sale vaticane, e la cappella di Sisto IV, vide Roma un terzo miracolo dell' arte. Aveva Annibale e in patria e in Lombardía dato più d' una prova dell' ingegno e del valor suo nella pittura; pure non gli pareva di aver ancor mostrato quanto poteva, e non gli pareva altresì di poterlo fuori di Roma. La quale seguitava ad essere nella opinione delle genti il campo migliore e maggiore delle arti; e seguitava altresì ad aver forza di sollevar l' animo degli artefici a inusitata e straordinaria grandezza. Era degno veramente del Caracci l' ambire di segnalarsi colla pittura dove avevano dipinto Raffaello e Michelangelo. D' altra parte, dimorando egli in Parma, per farsi grande sull' esempio del Correggio, era riuscito insieme col cugino e col fratello a mettersi nella grazia de' Farnesi, che la detta città signoreggiavano, e in pari tempo (mercè della carità di papa Paolo verso i suoi nipoti e figliuoli) possedevano in Roma il più sontuoso e splendido palazzo. Che magnifica occasione non sarebbe stata l' averlo per dipingere? Colla mezzanità adunque del cardinale Odoardo cercò un sì desiderabile onore; e ottenutolo, non mise tempo in mezzo a condursi a Roma, e a por mano all' impresa. Per la quale primieramente (consultando la molta erudizione di monsignor Agucchi suo amicissimo) pensò a fornirsi di graditi soggetti. I quali in quel tempo e

nel palazzo d'un Farnese che altro potevano essere se non che voluttà e piacevolezze mitologiche? Nè i Caracci, e particolarmente Annibale (che tanto fece per tornar l'arte bellissima di colore e di rilievo) curarono di rivederla spirituale e ingenua, come negli ultimi quattrocentisti e ne' primi cinquecentisti. E forse i tempi troppo abituati alle morbidezze sensuali non l'arebbono comportato; oltrechè gli artefici, avendo sperimentato quanto più possano negli occhi della moltitudine le lusinghe di fresche e candide carnagioni, di ricchi e luccicanti vestiti, di ameni e verdeggianti paesi, che l'espressioni di una severa e casta pittura, non sapevano rinunciare a ciò, in che sarebbono stati maggiormente celebrati. E di applausi più che altri avevano bisogno i Caracci, che esercitavano l'ufficio di riformatori della pittura.

Se ne' concetti de' componimenti fu Annibale aiutato dall'Agucchi, per la esecuzione volle che di consiglio e di opera l'aiutassero il cugino e il fratello, i quali tantosto fece venire a Roma. Ma Lodovico vi stette poco, e Agostino, avendo colla pittura che eseguì maravigliosamente della Galatea, ridestata più forte e più importante gelosia nel fratello (dicendosi per Roma che nell'opera Farnesiana l'incisore si portava meglio del pittore) fu poco dopo allontanato dal lavoro con pretesti, che non valse mediazione alcuna a rimovere. Rimasto solo Annibale, compì il gran lavoro, di cui nel Bellori si legge lunga e curiosa descrizione, che noi quì non istaremo a replicare: bastando notare colle parole del Lanzi, che *tutto il meglio di Annibale e tutto quasi il fondamento dell'arte per lui risorta è da cercarsi nel palazzo Farnese.* Anzi il trionfo fu sì manifesto, che il burbero Michelangelo da Caravaggio dovette proferire queste parole: *Ringraziato sia Dio, chè pure a mio tempo ho potuto vedere un pittore.* E d'indi in poi si accostò per forma al Caracci, che parve con lui come collegato a rintuzzare la guerra de' manieristi. I quali, quanto più vedevano che il regno loro era in sul cadere, tanto più inviperivano, passando dalle opinioni contrarie a parole ingiuriose, e da queste finalmente venendo alle mani. Ecco il

capo alle prese. Il Caravaggio sfida il cav. d' Arpino, il quale non accetta perchè l' avversario non è cavaliere. Egli poi affronta in arme il Caracci: e questi punisce l' arroganza cavalleresca, dicendo essere la sua spada il pennello. E veramente era una spada, che ad ognuno allora doveva far paura. E chi con più fecondità inventava, chi con più facilità componeva, chi nel disegno largheggiava e grandeggiava tanto? in qual altro pittore la forza del chiaroscuro e la robustezza del colorito spiccava meglio? Forse può essere accusato un po' di gravezza così ne' colori come nelle ombre; o almeno può essere notato, che nel seguitare sì dappresso il Correggio non era mai giunto a insignorirsi di quella leggerissima e fresca e tutta lucida trasparenza, che incanta nell' Allegri. Ma, torniamo a dire, il Correggio saliva naturalmente all' ultima perfezione dell' arte: il Caracci vi saliva contrastando e lottando co' vizi del tempo. Vizio grande e insopportabile era allora il languore del chiaroscuro e del colorito. Qual maraviglia se chi, volendo distruggere quel vizio, forzasse troppo il tingere e l' ombreggiare, da rendere qualche volta e anche più volte alquanto grave e peso il suo dipingere?

Quando il cardinal Odoardo Farnese chiamò in Roma Annibale a dipingere il suo palazzo, fece a lui larghissime promesse di remunerazione che non furono attenute; e chi da sì potenti mecenati si aspettava premii straordinari, appena ebbe da ricattarsi delle spese. Narrano, che fosse per briga de' cortigiani, i quali, tenendo la virtù per nemica della loro fortuna, è vizio antico che l' odino, e con calunnie e male arti l' allontanino dai troni. Donde poi procedono quelle scandalose, e continuamente e inutilmente detestate ingiustizie, che al verecondo sapere tocchino i fastidii dell' oscura miseria, e alla impudente ignoranza le prosperità della splendida ricchezza.

Tornando al Caracci, rimase profondameute addolorato dal vedere sì malamente premiate le sue lunghe e gloriose fatiche, per le quali ebbe 500 scudi: ma non per ciò s' invilì, nè gli venne meno l' amore dell' arte, in servigio della

quale continuò a operare mentre gli bastò la vita, che non prolungossi molto; e sì egli e sì Agostino precederono nel morire di alquanti anni il cugino, il quale seguitò sempre a travagliarsi in benefizio dell'arte: e se nell'operare, e segnatamente in alcune scorrezioni di disegno, insolite in tanto maestro, diè più d'un indizio dell'età che invecchiava, non mancò mai al maggiore e migliore ufficio d'insegnatore, che tenne, mentre visse, come potè e seppe meglio; e dai frutti che ne uscirono, si può giudicare del raro e incontrastabile merito. Giustamente la scuola de' Caracci, di cui Lodovico fu sempre capo e come il ceppo, venne assomigliata all'antichissimo cavallo di Troia, da cui uscirono strenui ed invitti combattenti, che per un pezzo pugnarono per la gloria della pittura italiana. Dir di tutti sarebbe lungo e forse non importante ad una storia. Sia tenuta parola adunque di coloro, che principalmente sostennero la gran lotta, e furono capi e fondatori di scuole diverse. E a chi non è noto che i primeggiatori nella scuola bolognese furono il Domenichino, l'Albano, Guido Reni, Giovanni Lanfranco, e il Guercino? Grata cosa è il discorrere di questi valenti uomini e benemeriti artefici; i quali, secondo i nuovi paladini *dell'arte cristiana*, non ebbero *inspirazioni sovrumane;* ma secondo quelli, che hanno occhi per vedere e intelletto per giudicare, salirono ad un'altezza, che noi, vera generazione di pigmei, appena bastiamo per ammirarla.

Gran pittore di costumi fu Domenico Zampieri (detto Domenichino:) e da più lati dell'arte si può dire che in lui rinascesse Raffaello; conciossiachè a similitudine dell'Urbinate (di cui il bolognese fu studiosissimo) non si contentò di ritrarre ogni aspetto di natura, e sfuggì sempre i più comunali; tirato dall'ingegno a cercare quella più eletta bellezza, in che si mostra, o, per dir meglio, si esprime il sublime. Da principio il Domenichino, e segnatamente quando era ancora fra i discepoli de' Caracci, apparve d'ingegno piuttosto tardo; la qual tardità per altro (se pur tardità era, e non piuttosto inclinazione al meditare) vinse poi collo studio e coll'indefesso eser-

cizio della mano. E se pur la natura non gli diè immaginazione fecondissima, e soverchiamente pronta all' inventare, il giudizio, la diligenza, il gusto supplirono così, che pochi pittori si alzarono come lui ne' componimenti delle grandi storie. Di che sono testimonianza troppo splendida le pitture a fresco, e per tutto il mondo celebrate delle cupole di Sant' Andrea della Valle e di San Carlo a Catinari in Roma. Ma nella scelta delle espressioni chi potrebbe dir tanto che bastasse? Prego il lettore a ripensare al fresco della flagellazione di Sant' Andrea nella romana chiesa di S. Gregorio, e alle due famosissime tavole della Comunione di S. Girolamo e del martirio di Sant'Agnese; nelle quali opere *non è bisogno*, come dice il Lanzi, *d' interprete; tutti lo portano scritto nell' attitudine e nel volto: se avesser parola, non direbbero all' orecchio più di quel che dicono all' occhio*. E in verità nella giustissima proprietà e convenevolezza delle espressioni pochi possono paragonarsi col Domenichino, e nessuno il vince. Quanto alla esecuzione e al maneggio del pennello, ne' quadri a olio nol diresti per certo de' più spontanei e fluidi coloritori. Più spontaneo e più morbido è negli affreschi: e qui più che altrove si conosce il profitto ritratto dallo studiare in Correggio. Tuttavía sempre un certo che di men vago e di più risentito ne' chiari e negli scuri apparisce: per quanto non si possa dire, che mancasse giammai alla verità del colorito, e a quella unione di tinte, d' onde deriva ne' dipinti la tanto desiderata armonía. Oggi si pena a credere le opere di sì insigne artefice, fussino sì poco apprezzate, vivente l' autore; e che egli privo di commissioni, continuamente vituperato, motteggiato, e da ogni parte sconfortato e avvilito, si conducesse quasi al punto di abbandonar la pittura, e darsi alla scultura. Aveva il Domenichino due grandi emoli, Guido Reni e Giovanni Lanfranco. La gara del primo fu a lui giovevolissima e onorevolissima; dannosa e amara gli riuscì quella dell' altro: e la ragione è da cercarla nell' ingegno di questi altri due famosi discepoli de' Caracci.

Nessuno forse, dopo Andrea del Sarto, nacque più pittore di Guido; il quale fra tutti i discepoli de' Caracci era stato

quello che aveva destato maggiore gelosía ne' maestri: che il vedevano sorgere a una meta di grandissima gloria. L'indole naturale lo tirava alla soavità nell'arte; ma da principio lo ritenevano le altrui usanze, e particolarmente l'esempio degli stessi Caracci, che, volendosi, com' è detto, contrapporre al fiacco e sbiadito dipingere dei michelangioleschi, si lasciavano un po' andare al tingere e ombreggiare risentito; per lo che vogliono che usassino di quelle imprimiture di terra d'ombra, che aiutavano mirabilmente l'effetto del gran rilievo, ma col tempo partorivano quella certa oscurità e gravezza di tinte, che pur ci è forza notare spesso nelle opere caraccesche. Ci è noto, che, cercando Guido fin dai primi anni la soave pittura, e ingegnandosi di ottenerla nel colorito coll'uso della biacca, ne fu molto rimproverato dai condiscepoli, che lo vedevano così scostarsi dagli esempi de' Caracci, e quasi tornare alla fievole e uniforme maniera dell'età buonarrotiana. Volle adunque il Reni, e potè mostrar loro che sapeva usar maniera gagliarda per il disegno, e rilevata per il colore e il chiaroscuro, quasi all'uso del Caravaggio, che in questa parte era il pittore, che allora eccedesse più. Ne diè prova in una Sibilla che fece, bellissima di forme, ma carica di scuri.

Ma que' medesimi Caracci, che sentivano invidia di vedere un loro discepolo elevarsi così presto sopra dei maestri, senza avvedersene si punirono coll'agevolargliene maggiormente la via. Fu un semplice discorso, che in Roma (dove era stato condotto dall'Albano) gli tenne Annibale, guardando insieme le opere del Caravaggio: *Potersi a quella maniera contrapporre un' altra tutta contraria; e in vece di quel lume serrato e cadente tenerne un altro aperto e vivace; opporre al suo fiero il tenero, ai suoi contorni abbuiati sostituire i decisi; mutar le sue forme vili e volgari nelle più belle e più scelte.* Non credeva mai il Caracci (che aveva per fino rimproverato l'Albano di aver condotto Guido in Roma) che dovessino queste parole, dette così per caso, fare il suo effetto nell'animo del Reni. Il quale non intese a sordo; e da quel tempo in poi andò di continuo la prima gagliardezza temperando dol-

cemente, sì che negli ultimi anni giunse a quel soave, a quel delicato, a quel facile, cui tanto la natura del suo ingegno inclinava. Se in ciò poi trascorresse più oltre che non comporta la perfezione dell' arte, è giudizio che io temo pronunciare: tanto più che Guido riescì un pittore assaissimo dissimile e disuguale a sè stesso, non tanto, per aver voluto sperimentare con quel suo facilissimo ingegno più modi di operare, e variarli secondo che la fantasía lo consigliava, ma perchè il vizio del giuoco, al quale era rotto, lo tirava ad un guadagno, pel quale era costretto di affrettare e trascurare spesso le opere: donde poi vennero tutti que' suoi quadri poco più che abbozzati, e con immagini e invenzioni quasi fedelmente riprodotte. Tuttavía mi sia lecito notare, che Guido inteso (dopo le riferite parole di Annibale) a *mutare le forme vili e volgari nelle più belle e scelte*, diedesi in guisa a cercare questo *bello* e questo *scelto* nelle migliori statue antiche, che giunse a formarsi nella mente una certa idea generale ed astratta della bellezza, che chiamava greca, e che poi continuamente incarnava ne' suoi dipinti. Si sa che la Venere Medicea, e più la famiglia di Niobe erano i suoi più graditi esemplari; e pochi dipinti di lui si possono additare, ne' quali non si veggano di quelle immagini. Le quali, per quanto egli col mirabile suo ingegno acconciasse e avvivasse, e con esse agevolmente ottenesse quella nobiltà di fisonomíe che cercava, pure non potè del tutto schifare l' inconveniente della fredda uniformità, in che è forza inciampino sempre coloro, che non contraffanno direttamente il vivo, ma d' idea (che è quanto dire di maniera) esercitano il magistero dell' arte. A lui, ancora per teste femminili di Maddalene e di altre, bastava tenere al modello un macinator di colori, qualunque fossino le sue sembianze. Poi sotto il suo pennello diveniva un vaghissimo volto: cioè un volto tratto da que' *tipi* che aveva nella fantasía. Non troverai, adunque nelle cose di Guido quel naturalissimo e purgato disegno, che ammiriamo in Raffaello e in altri di quell' età, che tutto quel che facevano, il facevano colla costante presenza del vero, e t' accorgerai facilmente, ch' egli co' suoi consorti rappresentava nella pittura

un secolo che i poeti chiamerebbero d' argento. In oltre è da notare, che a mano a mano che il Reni avanzava al termine dei suoi anni, si abbandonava maggiormente a quel suo dipingere dilicato; e in fine (cioè in molte delle sue opere estreme) principiava a mostrarsi coloritor languido e forse ammanierato per alcune licenze che soleva prendersi: come (a dirne una) per un certo uso di alcuni lividetti e azzurrini mescolati fra mezze tinte, che soleva fare nelle carnagioni per variarle, e ottenere che la tenerezza di esse e il candore dovessino maggiormente spiccare.

Ma i monumenti della maggior gloria di Guido sono da cercare nella sua seconda maniera, cioè nel tempo che al gagliardo de' suoi maestri univa quel gentile, proprio e unicamente proprio del suo ingegno rarissimo. E chi può mettere dubbio che la sua Pietà, quadro che maravigliosamente grandeggia nella pinacoteca bolognese, non sia per espressione e grandezza d' arte uno de' più segnalati del mondo? E chi poi guardando nella stessa sala il quadro della strage degl' innocenti, con tutte quelle commoventissime immagini di fanciulli trucidati e di madri ululanti, potrebbe rimanersi dal gridare: Oh l' immenso pittore che è Guido! Confesso che innanzi a pochi quadri ho provato una commozione tanto viva, e da durarmi nell' animo più lungamente. Non istarò a dire degli altri miracoli di questo pennello, come la crocifissione di S. Pietro in Roma, il miracolo della manna in Ravenna, la Concezione in Forlì, e in Bologna a casa Zampieri il celebre quadro di S. Pietro e Paolo: i quali devono sempre riferirsi alla sua bella maniera, robusta, e a un tempo ingentilita e ammorbidita dal soavissimo suo ingegno. Alla qual maniera pure (forse più studiata e certamente più addolcita) credo sieno da riferire il S. Michele di Roma, la Purificazione in Modena e l' Assunta in Genova. Ma non posso passarmi di rammentare quell' Aurora, dipinta in fresco nel romano palazzo de' Rospigliosi: che proprio rallegra come la foriera del dì con quel dolce, gaio, spiritoso e leggiadrissimo aspetto. Nè puoi desiderare più ridente colorito, e più spiritoso e disinvolto aggruppamento di figure

vaghissime: anzi sei così preso all' incanto di quell' opera (già divulgatissima colla stampa magnifica di Raffaello Morghen), che ti guarderesti di esaminare se nel disegno e ne' movimenti sia tutta quella purgatezza e correzione, che uno scrupoloso maestro vorrebbe. Ben ti vien fatto notare, che avevano ragione i Caracci d' ingelosirsi di Guido, al quale opposero Domenichino, credendo di abbassarlo: ma l'alimentare quella gara non fu, come sopra dicevamo, a danno di alcun dei due; anzi l'uno fu scala perchè l' altro salisse maggiormente. Chè il Zampieri non si sarebbe posto con tanto studio e considerazione a dipingere in S. Gregorio la cruda flagellazione di Sant' Andrea se non avesse avuto di faccia e quasi col medesimo soggetto competitore il Reni; onde ne riportò la palma; e Annibale Caracci se ne convinse principalmente per quella vecchiarella, la quale, riguardando l'opera del Zampieri, l'additava, ad una fanciulla da essa guidata per mano dicendogli: *Vedi quel manigoldo con quanta furia innalza i flagelli? vedi quell' altro, che minaccia rabbiosamente il Santo col dito? E colui, che con tanta forza stringe i nodi de' piedi? Vedi il Santo stesso con quanta fede rimira il cielo?* Volgendo poi gli occhi al dipinto del Reni, se ne passò senza far motto. Tanto è vero, che i Caracci, sebbene in parte si dessero all' ideale, pure non lasciavano di riconoscere e desumere la somma perfezione dell' arte dagli effetti della viva natura, come nel caso della vecchiarella, che giudica, e giudicava bene, dalla impressione puramente naturale. Ma dicendo della gara del Zampieri e del Reni, cercava l' uno di poter vincere l' altro, e però sempre più s' incalzavano a far meglio: però non altra arma adoperavano che quella dell' ingegno; e Guido, non che farsi oscuratore della virtù di Domenico, finì con divenirne la maggior tromba, affermando ch' egli reputava il martirio di Sant' Agnese dieci volte migliore delle cose di Raffaello. Esempio manifesto, che un animo (come era quel di Guido) il quale ami di sincero e possente amore il bello, non è possibile rimanga chiuso e impedito dall' invidia a confessare e predicare pubblicamente un evidente merito.

Non si comportò così verso di lui Francesco Albano, che, quanto fu amico al Domenichino, altrettanto fu implacabile nemico al Reni. Nè lasciava fuggire occasione per menomare la sua riputazione; tacendo i pregi grandissimi di lui, e divulgando i difetti, che spesso erano propri solamente di alcune opere, che Guido, stretto dalla triste necessità del giuoco, appena sbozzava. E poichè ho toccato qui dell' Albano, dirò delle sue qualità e valore nell' arte. Fu da alcuni chiamato l' Anacreonte della pittura: nè indebitamente: non solo per la somiglianza dei soggetti (supponi veneri, amori, donzelle e fanciulli): ma ancora per la vaga e leggiadra maniera, colla quale l' uno poetò, e l' altro dipinse. Per lo che l' Albano quanto fu men lodato nel ritratto de' corpi virili, altrettanto fu sopra ogni altro ammirato in quello de' muliebri e dei fanciulleschi; pe' quali parve che la natura il facesse pittore, e la fortuna l' aiutasse: perchè ebbe una moglie e dodici figliuoli di tanta formosità, che si può dire avesse in casa raccolti e pronti i modelli di quella bellezza che egli cercava. Il deliziosissimo luogo della sua villa davagli poi immagini di amena campagna, da arricchire di nuova leggiadría i leggiadrissimi suoi quadri; e far sì che le sue figure acquistassero maggior vaghezza fra verdeggianti alberi, accanto a limpide acque, e sotto azzurro cielo. Trattò quasi sempre soggetti mitologici, e come i più conformi al suo gusto: e fra questi elesse i più amabili; dove le antiche dee e gli antichi amori (simboleggianti il piacere e la giocondità) avessino il principal luogo. E se qualche volta dipinse cose sacre, non variò maniera; e in cambio di amorini fece angioletti, pressochè della stessa foggia; tanto che non si dipartisse dalle sue dilette immagini di graziosa e amabile leggiadría.

Non faccia maraviglia pertanto, se in quell' età, sì involta nel diletto de' sensi, fusse tanto più accetto e gradito l'Albani, che il Domenichino; il quale al severo, al castigato, e al sublime dell' arte sopra ogni altro intendeva: però era solitario, meditativo, e per quella sua naturale e deplorabile timidità, lontano dai luoghi, dove si procacciano i favori della fortuna. Il povero uomo, senza commissioni, senza seguaci, e quel che

è più, senza coraggio, non sapeva tener fronte all' astiosa rivalità, di cui capo e mantenitore era il Lanfranco: altro artista, che, benchè d' indole affatto diversa da quella dell'Albani, era anch' egli fatto per farsi gradire in quel tempo: essendochè mentre l' Albani invogliava il mondo con le leggiadrissime grazie del suo pennello, il Lanfranco lo attirava con que' suoi ardimenti macchinosi, e in gran parte maravigliosi per risoluta fantasía, nuove invenzioni, facile pennelleggiare, spazioso chiaroscuro, accordato (come che non lieto) colorito, scortar mirabile di figure, ed effetto da contentar l' occhio nelle grandi distanze come a pochi era riuscito. Di che fanno fede le sue cupole in Napoli, e le tante cappelle in più città d' Italia dipinte sull' orme del Correggio, e da farlo tenere per il più macchinoso e ardito dipintore, che allora vivesse.

Adunque la baldanza del Lanfranco era un vero contrapposto alla timidezza del Domenichino: e l' una soverchiava l' altra per forma, che il Zampieri si condusse in ultimo (un altro Tasso in questo) a dubitare egli stesso del proprio merito. La principale accusa, che a lui faceva la numerosa setta del Lanfranco era di sterilità nelle invenzioni. Notavano che dal S. Girolamo di Agostino Caracci ritrasse il suo, e nella Limosina di Santa Cecilia imitò il S. Rocco di Annibale. Proverbiavano poi quel suo piuttosto lento e irresoluto modo di operare; che pareva più lento e irresoluto a petto alla celerità e prontitudine del Lanfranco. La posterità ha poi fatto giusta ragione del merito del Domenichino: e se nol tiene per il pittore più fecondo e vario della scuola caraccesca, certamente si guarderebbe di dargli nota di servitù e di povertà; nè altri per eccellenza d' arte sublime gli metterebbe innanzi in quel tempo, che la pittura faceva mirabili sforzi per risorgere alla grandezza dei passati maestri.

Resta che del quinto fra i più grandi lumi della scuola caraccesca io dica; cioè di Gio. Francesco Barbieri, detto comunemente il Guercino; il quale, quantunque studiasse l' arte in Cento sua patria, nè frequentasse mai l'Accademia de' Caracci, pure condottosi nella più adulta età in Bologna, fu della glo-

riosa scuola seguitatore, studiando e imitando le opere che da quella uscivano. Distinguono in lui tre maniere di dipingere, avendo cominciato da un fare gagliardissimo, molto ritraente del caravaggesco; il quale poi vedendo le cose de' Caracci e di altri maestri andò cogli anni temperando e riducendo a sì lodevole e desiderabile maniera, che le pitture da lui condotte in questo tempo sono le più apprezzate. E se continuò sempre a dilettarsi in un certo contrasto assai fiero di lumi e di scuri, usò poi tale arte nell' unirgli e sfumarli, che ottenne il maggiore e il miglior rilievo, senza più mostrare quel crudo e soverchiamente risentito del dipingere del Caravaggio. Facciano di ciò fede non dubbia la Santa Petronilla nel museo del Campidoglio in Roma, e il Cristo risorto che si vede in Cento: che sono fra le sue principali opere: se pure a provare il suo maggior valore non valga la cupola del duomo di Piacenza; dove di fierezza superò il Pordenone. E al robusto e rilevato dipingere inclinava l' indole del Guercino. Ma che non può il desiderio di piacere all' universale? Sentiva generalmente celebrare la maniera dilicata di Guido; e invogliatosi degli stessi encomii, si diè a cercare quello, che nel Reni era natural disposizione, e in lui era studio di contrariare la propria natura, che inclinava al robusto. Tuttavía ancora le opere di lui, che si riferiscono a questa terza maniera, sono altamente da pregiare: per quanto i maestri dell' arte avrebbono desiderato ch' e' si fosse rimasto in quella, che chiamano seconda.

Chi volesse istituire un paragone fra questi cinque maestri, usciti della scuola de' Caracci, noterebbe per avventura, che, sebbene le doti che più abbondavano in uno non fussino sterili in un altro, come quelli che tutti avevano ingegno grande, ed avevano altresì attinto alle stesse fonti, pure in ciascuno prevalse singolarmente qualche pregio dell' arte. Nel Domenichino noteresti più la sublimità e la considerazione: in Guido la dolcezza e la spontaneità: nell'Albani la leggiadría e l' amabilità: nel Lanfranco la franchezza e l' ardire; e il far pieno e robusto nel Guercino. E secondo questi maggiori pregi d' ognuno, si deducono altresì i difetti. Scopri nel Domenichino un certo

che di teatrale, che nasceva dal cercar troppo la simmetría e l' ordine ne' componimenti, donde gli pareva di fare scaturire il sublime. Vorresti nel Reni meno uniformità di tinte e di espressioni; ma il sommamente facile e spontaneo suo ingegno lo induceva spesso a far di maniera, cioè secondo que' suoi tipi, che si era formato nella fantasía. All'Albano qualche volta daresti carico di mollizie, effetto in lui del voler troppo apparir vago ed amabile pittore. Di esagerazioni e di negligenze riprenderesti il Lanfranco, le quali colpe si congiungono quasi sempre con un ardimentoso e franco immaginare. Piacerebbeti nel Guercino meno contrasto di tinte scure con le chiare, e per conseguente più unione e morbidezza di colorito; ma n' era pur cagione il trovare il maggiore effetto nel rilievo, cui egli sommamente mirava. Del resto come i prefati pregi, sebbene in uno prevalessero più che in un altro, pure a tutti erano comuni, così è da intendere eziandío dei difetti. Perocchè in tutti, a confessare il vero, fu veduto qualcosa che accennava a un po' di maniera, o almeno che non era tutta purità e schiettezza dei passati maestri. Vizio più del tempo e della condizione dell' arte, che degli artefici, fatti dalla natura per aggiungere la più alta perfezione. E se Domenichino, Guido, l'Albano, il Lanfranco e il Guercino fussino vissuti quando l' arte era in sul salire al perfetto, avremmo nel primo avuto un altro Raffaello, nel secondo un altro Andrea, nel terzo un altro Tiziano, nel quarto un altro Michelangelo, e nel quinto un altro Correggio. Tuttavía a loro è dovuto, che l' arte non perisse: e che le faville dell' ottima pittura si raccendessero non pure in Bologna, anzi in tutta Italia. E perchè ciò si conosca meglio, è mestieri visitare a parte le loro scuole e diramazioni.

La scuola del Domenichino è da cercare in Roma e in Napoli. Nelle quali città, più che nella sua patria (dove fu pochissimo curato) potè fare parecchi e valorosi allievi. E ci facciamo un pregio registrare i chiari nomi di Antonio Barbalunga da Messina, di Andrea Camassei di Bevagna, di Francesco Cozza, calabrese di nascita, romano di domicilio; di Giannangiolo Canini di Roma; di Vincenzo Manetti di Sabina,

e di quel Giovanni Battista Passeri, che eziandío scrisse con sensata equità dei pittori del suo paese. Guido non fece molti allievi alla romana scuola; moltissimi ne fece in patria, fino a dugento; pregiandosi segnatamente di Giacomo Semenza e di Francesco Gessi; comecchè il secondo, volendo affettare più che altro la soavità del maestro, riescì spesso languido pittore. Forse la Romagna può vantare il seguace di Guido, che più ritrae del maestro; e non da servile imitatore, ma da chi aveva sortito dalla natura un ingegno capace di abbracciare quella dilicatissima maniera. Questi è Simone Cantarini; il quale oscurò la meritata fama del suo valore nell' arte con quel suo orgoglio astiosissimo e insopportabile; non lodando che sè; e dispregiando ogni altro: fino a tassare per disprezzo Domenichino, l'Albani e lo stesso Guido. L'Albani insegnò molti anni in Roma e in Bologna: e come fu emolo di Guido nel dipingere, così con lui tenne rivalità nell' ammaestrare: onde dai discepoli dell' uno e dell' altro si formarono due partiti, che erano sempre alle prese. I Guideschi sbertavano lo stile dell'Albano come molle e snervato, come ignobile nelle figure degli uomini, come uniforme ne' putti; e gli Albanisti gridavano contro le scorrezioni e le negligenze di Guido. Ingiusti gli uni e gli altri in così fatti giudizi; tanto più che alla grandezza de' maestri non arrivavano. Tuttavía assai benemerito è l'Albani della pittura in Roma, avendole dato un grandissimo coloritore e insigne disegnatore in Andrea Sacchi; il quale professò, nè smentì mai questa savissima massima: che il merito d' un pittore non è nel far molte opere mediocri, ma poche e perfette; e però, quanto più sono rari i suoi dipinti, tanto più sono da pregiare: e quel Transito di Sant'Anna a S. Carlo a Catinari: quel Sant'Andrea al Quirinale, e quel San Ginseppe a Capo le Case sono opere del Sacchi, che ogni più grande artista vorrebbe aver fatto. Non fu alcuno de' Caracceschi che avesse tanto seguito in Roma, quanto il Lanfranco: ed era ragione: essendo che egli coll' ardire delle parole e dei macchinosi dipinti faceva più rumore degli altri. La storia rammenta particolarmente un Giacinto Brandi, e quella Caterina

Ginnasi; nobil donna, che fece onore all' arte e al sesso gentile. Poi dal Lanfranco prese i primi avviamenti Pietro da Cortona, capo di quella numerosa scuola, che tutti sanno, e che darà materia al seguente libro. In Cento è da cercare la scuola del Guercino; il quale, avendo nella stessa sua famiglia più d'uno nato alla pittura, non diè molto adito nel suo studio a' forestieri; e devono contarsi fra i migliori imitatori del suo stile, e i migliori copiatori delle sue opere, i nipoti Gennari Benedetto e Cesare; per quanto i loro dipinti si riconoscano da quelli del zio e maestro, dalla minor forza delle tinte e bellezza del rilievo.

Avendo ragionato dei principali allievi de' Caracci, e delle loro scuole diverse, farò pure un cenno di que' Caracceschi che rimasero in Bologna; i quali, quantunque non levassero di loro quel grido che levarono i cinque sopra descritti, pure mostrarono nelle loro opere, che avevano anch' essi bevuto alla stessa fonte. Nota il Lanzi ch' essi *furono per lo più attaccati a Lodovico Caracci nel cui studio erano cresciuti*; mentrechè gli altri, che operarono in Roma, *deferirono comunemente ad Annibale*. De' rimasti adunque in patria, pittori di chiaro nome, non è da passare in silenzio quel Lionello Spada, che attese al gagliardo stile, ed ebbe competitore temibilissimo Alessandro Tiarini, che non si può dire propriamente uscito della scuola de' Caracci, avendo molto studiato in Firenze sotto il Passignano, ma ebbe poi in Lodovico la maggiore e miglior guida all' operare; e se il suo naturale soverchiamente inclinato alla maninconía, non gli avesse forse impedito di riescire più spiritoso e vago pittore, certo avrebbe anch' egli primeggiato nell' Accademia Caraccesca: dacchè per composizione, per viva espressione di affetti, per accordo e durevolezza di tinte, per rilievo e chiaroscuro, e in fine per tutto ciò che è dottrina e considerazione d' arte, a nessuno de' migliori rimase addietro. E ne sia riprova quel suo quadro in S. Domenico di Bologna, che fece stupire il Caracci, e rimanere in forse qual altro maestro si potesse allora in Bologna paragonare col Tiarini. Se non che lo Spada, in ciò che è spirito e forza di colo-

rito, lo vinse sempre. Pittore per indole molto simile a Lionello fu Lorenzo Garbieri: e sì l'uno come l'altro si diedero al dipingere di gran forza a fin di far dispetto a Guido Reni, che si pregiava del dilicato e del gentile: volgendosi all'imitazione del Caravaggio, cui allora ricorrevano tutti quelli, che ambivano ad una mal intesa fierezza e terribilità di maniera. Come il Reni era il modello della soavità pittoresca, così il Caravaggese era il modello del fiero e risentito dipingere: e amendue avevano seguaci molti e indiscreti: perchè spesso l'emulazione e l'invidia, più che l'indole del proprio ingegno, gli tiravano piuttosto all'uno che all'altro esemplare. Lucio Massari, tutto ritraente dell'amena leggiadría dell'Albano, Pietro Facini, mirabile facitore di carnagioni, e Francesco Brizio, un altro Domenichino per dottrina e per indole non molto franca, furono altri tre caracceschi meritevoli di riconoscenza. Nè di questa riconoscenza devono esser privi quegli artisti della Romagna, che, educatisi ancor essi nello studio de' Caracci, tornarono alle prossime lor patrie degni della scuola onde uscivano.

Ma i benefizii della scuola caraccesca non furono ristretti a Bologna e alla Romagna: altre città d'Italia videro allora risorgere la pittura per virtù de' discepoli de' Caracci, o per quell'eccitamento che i Caracci diedero alla detta arte. Non sia discaro che di ciò sia fatta partitamente menzione in questa nostra storia. Già vedemmo il bene, che fece alla scuola romana la dimora in quella città del Domenichino, dell'Albani, di Guido, e del Lanfranco. Vantaggi non minori ne risentì la scuola pittoresca de' napoletani; dove già verso il cadere del secolo dominava così la maniera del Tintoretto e del Caravaggio, che a quella gli artefici correvano con imprudente consiglio; dico imprudente, perchè ne pigliavano quella parte che più si avvicinava alla corruzione. E in verità era gran peccato che si perdessero così gl'ingegni bellissimi di Belisario Corenzio, di Giuseppe Ribera, detto lo Spagnoletto, e di Gio. Battista Caracciolo; i quali avevano per forma preso lo stile del Robusti e del Caravaggese, che fuori di quel tingere scuro

e risentito, e di quel far macchinoso non vedevano altro. Ma per buona ventura l' esempio de' Caracci aperse loro gli occhi: e senza ritrarli del tutto dalla imitazione dei due nominati maestri, gl' indusse ad abbracciar di loro la parte men pericolosa, e dagli altri più sicuri maestri prendere l'ottimo della pittura.

Per verità il Corenzio fu il più ripugnante a ritirarsi dal far del Tintoretto, nella cui scuola in Venezia aveva passato cinque anni innanzi di trasferirsi a Napoli circa l' anno 1590. Aveva egli un immaginare così fecondo, e una mano così veloce, che pareva in lui proprio rifatto il Tintoretto; e se avesse tenuto più cura del disegno e dell' invenzione, e non si fosse lasciato troppo prendere dalla cupidità del denaro, d' imitatore avrebbe potuto per avventura divenir emolo del Robusti. Ma egli non lo pareggiò in altro, che nell' indole audace e precipitosa; e nel condurre così gran numero di pitture macchinali, che, come dice il Lanzi, *quattro pittori solleciti appena avriano potuto dipinger tanto, quanto fece egli solo.* Anche il Ribera (che i napoletani dicono nato nelle vicinità di Lecce da padre spagnuolo, e però chiamato lo Spagnoletto) seguitatore in principio del Caravaggio, non seppe discostarsi da quell' esempio; e se, andato in Roma e veduto le cose dei Caracci e degli altri maestri, tentò una via di più gaio e aperto dipingere, tornato poi a Napoli, e sperimentato che con quella maniera non faceva fortuna, essendo che i modi del Tintoretto e del Caravaggio vi si erano troppo abbarbicati, tornò ai primi esemplari. Se non che al Ribera non intervenne come al Corenzio; imperocchè gli studii, ch' egli fece nei Caracci, lo aiutarono a inventare, e scegliere, e a perfezionare le opere meglio che non faceva il Caravaggio: e potè di lui divenir emolo, ed emolo vincitore: perchè il gran deposito di Croce, che fece nella chiesa de' Certosini, è opera da potere stare (affermava Luca Giordano) colle più maravigliose che abbia mai prodotto l' arte. In Italia e in Ispagna trovasi gran numero di opere dello Spagnoletto, le quali sono cercate per ornamento vero e desiderabile delle più cospicue Gallerie.

Dei tre per altro Gio. Battista Caracciolo fu quello, che proprio parve come rinascere alla vista delle opere de' Caracci. E andato a Roma, mosso dalla fama di Annibale, si diè con tanta assiduità a studiare e copiare la Gallería Farnese, che riformò il disegno, e tutto caraccesco tornò in patria. Dove poi fece diverse opere, non tutte eguali per merito: dacchè alcune volte, dice il Dominici, dipinse per chi non voleva largamente pagarlo. Trista condizione dell'arte, quando il guadagno è il maggiore stimolo: ed in quel tempo era principiato il mal seme, ignoto ai passati artefici, che toccarono la perfezione per solo amore della gloria. Da questa sete di denaro soverchio, oltre alla fretta, sempre nemica del far bene, scaturivano tutte quelle inimicizie, guerre, e persecuzioni, che si tacerebbero volentieri per onore delle arti gentili, se non si collegassero troppo colla storia degli artefici. E chi può senza disgusto rammentare l'ambizioso e tirannico impero, che il Corenzio, il Ribera, e il Caracciolo esercitarono sugli artefici forestieri e nazionali? Pareva che, fuori di loro e de' loro affezionati, non dovesse essere altro pittore al mondo. Il più insolente era il Ribera, greco di origine e di fede; onde colla violenza congiungeva la frode, e trovava appoggio nello Spagnoletto e nel Caracciolo; i quali poi con quelle arti, che valgono nei tempi corrotti, si erano ben affortificati nella protezione di quel mostruoso principato vicereale, che, venuto di Spagna, in nome di Spagna si teneva. Proprio allora in Napoli non era quiete nè pure fra gli artefici. Andatovi Annibale Caracci a dipingere la chiesa dello Spirito Santo e del Gesù nuovo, appena fattone il saggio, fu costretto nel tempo del maggior caldo, tornarsene a Roma: chè non gli fu sopportabile la guerra del Corenzio. Per la cappella di S. Gennaro furono maggiori gli scandoli. Doveva essere dipinta dal cav. d'Arpino. Il Corenzio, lo Spagnoletto, e il Caracciolo si collegano, e fanno tanto, che il povero cavaliere se ne fugge a Monte Cassino, e di lì se ne torna a Roma. Allora l'opera fu allogata a Guido Reni. I tre soverchiatori gli fanno da due incogniti bastonare il servo, e per

lui gli mandano a dire che o parta o si disponga a morire. Se ne partì Guido: e rimasovi il Gessi suo discepolo, che era risoluto e coraggiosissimo, cercò di avere egli la commissione, e sperava di sostenerla con impavida fronte; ma gli mancò il coraggio, e però anch'egli se ne partì, quando si vide trafugati in una galea a tradimento i due aiuti Gio. Battista Ruggieri, e Lorenzo Menini, che aveva fatti venire da Roma per condurre la grand'opera. La quale già s'avevano tolta e spartita fra loro gl'iniqui persecutori, quando i deputati della Cappella, avvedutisi dell'inganno, e pentiti dell'allogazione fatta, gliene tolsero, e per essa trassero a Napoli Domenichino: il più timido e irresoluto fra quanti allora maneggiavano pennelli. E l'ebbe in fatti il povero uomo: che, dopo aver provato continue amarezze e dispiaceri gravissimi, finì con lasciarvi la vita, forse per effetto di veleno, e certamente per dolore di tante persecuzioni e malevolenze: alle quali pose il colmo l'arrivo in Napoli del suo antico avversario Giovanni Lanfranco, che fu a lui surrogato nella pittura della cappella. Incresce troppo, dovendo dire delle arti liberali, avvolgersi in queste tristissime e odiate malvagità, che farebbono vergogna, non che agli artefici, a qualunque generazione di uomini: se pure non sia di alcun conforto pei buoni il notare, che non ebbero vittoria allegra e durevole gli scellerati: anch'essi malamente periti; oltrechè il loro nome suona vituperoso, mentre chiaro, e illibato suona quello del Zampieri: uomo veramente degno d'un'altra età e di altra fortuna.

Aggiungendo alcune altre parole, e più liete parole della scuola napoletana, la frequenza de' Caracci in quella città impedì, che vi allignasse allora la setta de' manieristi, nutrita come in Roma dal cav. d'Arpino: ma come in Roma quel cavaliere malaugurato, benchè non fosse privo di grande ingegno, non trionfò, nè ebbe seguito. Seguito grande e utile ebbe un altro cavaliere di miglior gusto, cioè Massimo Stanzioni, scolare del Caracciolo, studiosissimo de' Caracci, e capo d'una scuola dove la pittura napoletana rifiorì mirabilmente. Se Michelangelo Buonarroti a chi gli domandò perchè non

toglieva moglie, rispose che l'aveva tolta sposando l'arte, diè non lieve documento della necessità che hanno gli artisti di viver liberi e dati unicamente all'arte: che par voglia regnar sola, gelosa d'ogni altro affetto che non sia per lei. Quanti esempi antichi e recenti ce ne dà la storia de' pittori? È famoso troppo quel di Andrea del Sarto. Ora ci viene innanzi quello dello Stanzioni, che fece opere egregie, degne di Annibale Caracci per disegno, e di Guido Reni per colorito, finchè visse celibe. Preso moglie, e quel che è peggio una moglie nobile e vana, per mantenerla in gran lusso, si diè a moltiplicar opere, che, fatte per fretta e per guadagno, lo fecero scadere di quella riputazione, in che era meritamente salito. Se non che alla sua riputazione furono non piccolo fregio gli allievi che fece. Imperocchè Muzio Bossi, Antonio Bellis, Francesco di Rosa e la sua nipote Aniella, Agostino Beltrano, Paolo Domenico Finoglia, Giacinto de' Pepoli, Giuseppe Marullo, Andrea Malinconico, e sopra tutti Bernardo Cavallino, di cui pare che ingelosisse Massimo stesso, furono pittori di segnalato valore; e dove una storia parziale dovessimo scrivere degli artefici napoletani, avremmo dalle loro opere abbondante e orrevole materia a discorrere.

Non meno della scuola romana e napoletana trassero dall'esempio de' Caracci profitto le scuole lombarde; e segnatamente la modanese e la parmigiana, tanto prossime a Bologna, e tanto visitate dai Caracci, che in Correggio cercavano il principal fondamento della lor arte. Il Malvasia conta fra i loro discepoli Bartolommeo Schedone. Il Lanzi nol concede così, che non gli paia assai più seguitatore de' Raffalleschi della sua patria, e seguace del Correggio. Comunque sia, lo Schedone è stato uno de' più illustri pittori di quel tempo; meno commendabile per disegno e per prospettiva: maggiormente per gaio e vivo colorito; la qual gaiezza e vivezza per altro spiccano più e meglio nelle opere a fresco: dacchè nei quadri a olio l'uso di quelle infauste imprimiture, tanto in credito nella scuola de' Caracci, alterarono, e in gran parte, come di molti altri, abbuiarono i suoi colori. Gran protettore

dello Schedone fu Ranuccio Farnese duca, anzi tiranno di Parma: e per lui fece molte opere, fra le quali primeggia quella Pietà che ora è nèll' Accademia Parmense. Più avrebbe operato lo Schedonė, se fusse stato manco stornato dal giuoco; pestifero vizio in tutti: più ancora negli artefici, che per esso guastano sè stessi e l' arte.

Se il Lanzi ricusa un poco di dare a' Caracci per discepolo lo Schedone, largamente concede loro Giacomo Cavedone; nato in Sassuolo in quel di Modena, e fin dalla prima gioventù andato in Bologna: dove s' accozzò co' più fedeli seguaci di Lodovico Caracci. Non cercò mai il difficile dell' arte; tratto dalla pieghevole sua natura al facile, al placido, all' affettuoso; talchè Guido s' invaghì per forma della sua maniera, che il volle in Roma per aiuto e consiglio; e son certo che avrà a lui invidiato quel vigor di colorire con certa risoluzione graziosa e larga di pennello, che aveva derivato dal grande studio fatto ne' veneti dell' età antecedente. Dicono che richiesto l' Albani se in Bologna avessevi quadri di Tiziano, rispondesse di no; e aggiungesse, che potevano supplire quegli in S. Paolo (un presepio e una Epifanía) del Cavedone. Ma pareva proprio che un pittore in quel tempo non potesse lungamente prosperare. Cominciò il Cavedone a non essere più cercato, e perduto d' animo andò poi sempre declinando nell' arte; onde in ultimo le sue opere non parevano più della stessa mano. Rimangono per altro sempre in gran pregio quelle fatte nella buona età; e non vo' tacere quel che nota il Lanzi, che i periti riconoscono la mano del Cavedone, *alla maniera compendiosa di trattare sopra tutto le barbe e i capelli, e a quella sua macchia graziosa caricata di molto giallo santo, o terra gialla bruciata.* Ed oltre a ciò, è riconosciuto il suo stile *da una lunghezza di sagome e da un andamento di pieghe più rettilineo che in altri della sua scuola.*

Camillo Gavassetti pur modanese, fu un altro allievo dei Caracci, seguitando più Annibale che Lodovico. Non ebbe nome pari al merito; e il Lanzi ne riferisce la cagione all' esser morto giovane, e all' aver quasi sempre atteso a' la-

vori a fresco, *che rimanendo dove son fatti, limitano assai la fama all' artefice.* Fu competitore il Gavassetti del Tiarini; e dove questi si pregiava della diligenza, quello reputava maggior gloria la sollecitudine; la quale gli giovò in quella età, che voleva vedere dipinger molto e presto; non sempre curando del meglio.

Succeduti ai Caracci nell'ammaestramento gli allievi loro, seguitarono i modanesi a profittarne; tanto più che i frutti della scuola caraccesca erano istantemente desiderati dai principi estensi, Francesco I ed Alfonso IV, che allora reggevano lo stato; e si sa, che a' caracceschi continuamente si volgevano o per la direzione delle loro feste, o per aver da quelli pitture e disegni. Quindi da Guido e dal Guercino deve lo stato di Modena e di Reggio riconoscere la istruzione di parecchi bravi pittori, che il Lanzi annovera. E noi li taceremo come quelli, dai quali l' arte non ebbe nè danno nè vantaggio alcuno. In cambio passeremo a dire della scuola parmense.

Regnavano allora in Parma i Farnesi, e vi regnavano come gli altri principi che tenevano la povera Italia, cioè sotto il manto d' una splendida e lussuriosa tirannía. E quantunque Ranuccio duca (i cui improvvidi e temerarii e crudeli consigli furono cagione della rovina sua e della famiglia) non potsse ugguagliarsi con Alessandro per liberale magnificenza, pure da lui è da riconoscere il bellissimo teatro, che in quella città ancora si ammira, eretto dall' ingegnosissimo architetto Aliotti, che visse fra il finire del decimosesto, e il principiare del decimosettimo secolo. E che Ranuccio, o per fasto, o per amore desiderasse lo splendore delle arti belle, n' è manifesta riprova l' aver tanto chiamato e adoperato in Parma e in Roma i Caracci, che allora tenevano il più alto grado di onore nell' arte, e l' aver voluto che per mano di Annibale si ritraesse fedelmente nella nuova tribuna di S. Giovanni quel che il Correggio aveva dipinto nella vecchia (che bisognava demolire per allungare il coro) affinchè non si dovesse affatto perdere la vista di que' miracoli della pittura. Esempio che dovrebbe esser legge ovunque si pregia la conservazione de' civili monumenti. Vero è che

i Caracci delle lunghe e gloriose loro fatiche non colsero che amarissimi frutti. Ma chi nella storia sa leggere, sa pure che allora non era più il giudizio libero e spontaneo del pubblico, che onorava e premiava gli artefici, e nemmeno questo giudizio (come nel secolo decimoquinto) era il regolatore e l' istigatore del favor de' principi. In quelle detestate e detestabili corti del cinquecento e del seicento era la volontà dispotica di principi assoluti e arbitrari, che fabbricava il merito e la fortuna agli artefici. E siccome que' superbissimi in mezzo a popoli obbedientissimi si tenevano per una derivazione o emanazione della divina potenza, così ogni onore, ogni ossequio reputavano essere loro incontrastabilmente dovuto. Era per essi una grazia se lasciavano, che uno scrittore o un artista offrisse loro una qualche opera. Si può dire che riguardassino le lettere e le arti quasi loro tributarie; e in questa opinione li teneva saldi l'adulazione stomachevole di quelli, che fra i letterati e li artefici volevano più salire. Qual maraviglia per tanto che in dette corti l' ignoranza e il vizio prevalessino al merito e alla virtù? Qual maraviglia che detti principi largheggiassino più per affezione ad alcuni artisti loro particolarmente devoti, che per giusta stima e ammirazione alle loro opere? I Farnesi stimavano e ammiravano i Caracci; ma la dignità di quegli artefici grandi non si piegava alle vigliaccherie. Chi sa quanto avrà dato noia a que' corrotti cortigiani del Farnese il severo e quasi rustico portamento di Annibale? E questi cortigiani furono per l'appunto quelli, che ruppero guerra ai Caracci, adoperando ch' essi rimanessero senza adeguata remunerazione, e insiememente sopportassero tali e tanti fastidi, che proprio la memoria, nauseata di così fatte indegnità, rifugge di raccontare. Tuttavía il duca Ranuccio continuò sempre a valersi della scuola caraccesca; e dei discepoli si servì come aveva fatto de' maestri; adoperando, segnatamente nella pittura del famoso teatro farnesiano, quel Lionello Spada, le cui opere certo riuscirono non poco acconce a conservare tra' parmensi il gusto de' Caracci, che fu principio a un nuovo stile: non molto dissimile da quello del Correggio, ma tale da non confondersi:

come ben mostra il Lanfranco, già descritto sopra: il quale se ritrasse dal Correggio nella vastità e difficoltà delle opere, e segnatamente del fare scortare le figure dal sotto in su, non seppe o non volle abbastanza imitarlo nella bontà estrema del colorito, e in una certa finezza d' arte, che l' Allegri in mezzo ancora ai maggiori e quasi incredibili ardiri dell'arte, mantenne sempre.

Di Parma passando a Cremona, co' discepoli del Malosso veniva declinando la pittura di quella scuola: ma ecco ancor là a sostenerla un discepolo, e un bravo discepolo di Lodovico Caracci. Voglio dire Carlo Picenardi, che, nato patrizio, amò di essere artista, e artista meritevole di ammirazione e di gratitudine perpetua. A quali miserie non era ridotta la pittura milanese fra il cadere del secolo sestodecimo e il cominciare del successivo? Mancate affatto le gloriose scuole del Vinci e di Gaudenzio, l' arte veramente languiva, sia che i nazionali, sia che i forestieri la esercitassero. La terribile pestilenza, che di tanto lutto empì Milano, fu non ultima cagione della dispersione degli artefici e della rovina dell' arte. Ma eterne grazie alla santissima e veramente nobile famiglia de' Borromei, i quali sono di quegli esempi da addurre per mostrare come ancora in tempi guasti e viziosi, e ancora fra uomini dediti al lusso ed al fasto, possono allignare e fiorire grandi e liberalissime virtù. Qual penna o lingua può lodare tanto che basti i due cardinali insigni Carlo e Federigo? Chi saprebbe dire, se di loro debbano maggiormente gloriarsi o la religione, o lo stato, o le civili discipline? Qual più perfetta virtù può con la loro uguagliarsi? Io venero e adoro que' santi ecclesiastici, de' quali se fosse stato nel mondo minor penuria minore, altresì sarebbe stato il numero degl' infelici, o gl' infelici avrebbono trovato maggior soccorso, nè avrebbono patito che la briosa e insolente opulenza avesse oppressa con tanto scandolo pubblico la loro nudità. Ben Milano può dirsi avventurosa fra le altre città d' Italia, che fu madre di sì memorabili uomini; la cui vita, parca in privato, splendida in pubblico, non fu spesa che per aiuto de' prossimi, per decoro della religione

e per incremento delle lettere e delle arti. Di che fan fede ancora le tante pie e caritatevoli istituzioni da loro create, e i molti edifizi eretti o fatti restaurare da que' veramente liberali signori, che colla magnificenza degli altri principi congiungevano la purità delle intenzioni, la santità de' costumi, e una dottrina, la quale procacciava loro fede, che non per fasto e ambizione proteggevano le arti belle, ma per gusto che di quelle pigliavano, e per amore a cose che sono eccellenti mezzi a mantenere negli animi la gentilezza e la buona civiltà. Adunque il cardinal Federigo (il quale ebbe vita più lunga e più tranquilla di Carlo) vedendo già spenta la luce di quell' Accademia del Vinci, tentò raccendere le faville col fondarne una nuova, e provvederla di studi, di gessi, di quadri e di tutto ciò che avesse potuto servire all' ammaestramento della gioventù. Ma già l'arte era venuta a tali condizioni, che non era più possibile farla tornare a quello stato, in cui l' aveva posta il Vinci. Ben per altro le sollecitudini del Borromeo valsero perchè fosse tolta dal languore, nel quale si trovava allora, o almeno racquistasse quel lume, di cui splendeva la scuola de' riformatori. Mercè del favor suo venne e si stabilì in Milano la famiglia bolognese de' Procaccini, tanto allora benemerita dell' arte. Capo d'essa è Ercole, il quale visse in Bologna nel tempo che vi tenevano scuola il Samacchini, il Cesi, il Sabbatini, il Passerotti, il Fontana: e vedendo di non poter competere con tanti maestri velocissimi, se ne andò a Milano, dove ai Figini, ai Cerani, a' Morazzoni e agli stessi Luini, (che l' arte tanto bella lasciata loro dal celebre antenato ammanieravano) gli fu agevole tener fronte. Aveva indirizzato egli all' arte tre figliuoli, Camillo, Giulio Cesare e Carlo Antonio. Il primo, cui solamente conobbe il Lomazzo, si avanzò nella pittura quando il far presto e il tirar via di pratica reputavasi la maggior gloria d' un artista: e non a torto fu detto il Vasari o lo Zuccari della Lombardía. Il terzo figliuolo, cioè Carlo Antonio, più che al dipingere istorie, attese al far paesi; e segnatamente volle aver credito nel ritrarre perfettamente fiori e frutta, che tanto piacevano a quelle corti. Ma il secondogenito, cioè Giulio Cesare, studiò nella scuola de' Ca-

racci, e qui derivò quella grandezza di disegno che si ammira nelle sue opere. Che se nel gusto di atteggiare e colorire le figure mostrò di avere studiato indefessamente gli originali del Correggio, era ciò ben naturale, dacchè nell'Accademia de'Caracci si proponeva e raccomandava tanto lo studio di quel sommo e singolarissimo pittore. Or questo Procaccini, avendo insieme co' fratelli tenuto scuola in Milano con quanto savio altrettanto amorevole magistero, fece allievi, e contribuì a rialzare l'arte milanese, cui altri esteri, o anche de' nazionali malamente educati fuori, chi colla troppa fretta e chi collo stento tiravano più o meno alla corruzione.

Avendo queste città veduto nel loro seno rifiorire la pittura mercè dell' esempio de' Caracci, non è alcuna maraviglia che Ferrara tanto prossima a Bologna, godesse ancor ella, e forse più d' ogni altra del medesimo benefizio. E sì che Ferrara ne aveva gran bisogno, dacchè in quella città coll' estinzione del regno degli estensi, erasi come estinta anche l' arte: tanto disfavorita dal governo papale, al tempo di Clemente VIII: nulla giovando che vi fosse legato e governante il nipote dello stesso papa, il cardinal Aldobrandini: il quale fu ambizioso di comperare pitture di vecchi artefici, ma niente volle fare per aiutare e promovere l' ingegno degli artefici viventi. Non era nato in Ferrara, non era re in quel luogo. Quasi straniero da straniero proteggeva le arti. Tutto al contrario degli Estensi: principi generosissimi e desiderosi della patria gloria; e però, come al loro tempo non fu classico studio che non avesse incremento in Ferrara, così la pittura ebbe segnalati artefici, che poterono reggersi al paragone delle più illustri scuole d' Italia. Ma verso la fine del cinquecento, l'arte era proprio ridotta boccheggiante, e a restituirle fiato e vita venne sul principio del secolo decimosettimo la scuola de'Caracci: dove Carlo Bonone entrato aprì gli occhi alla grande pittura, ed uscitone si perfezionò direttamente, su quegli esempi che i maestri Caracci tanto raccomandavano. Quindi il suo stile non fu tutto caraccesco, ma delle altre scuole, e particolarmente della veneta attinse il meglio: e giunse a tanta eccellenza, che fu tenuto uno de' primi

dell' arte dopo i Caracci; e il Guercino, andando di Cento a Ferrara, e guardando sempre le cose di Bonone, non si saziava mai di goderne. Le grandi cene ch' ei dipinse, si direbbero invenzioni di Paolo Veronese; e se nel colore avesse mostrato più unione, e non si fosse lasciato prendere a quel falso metodo delle imprimiture (tanto in pregio appo i Caracci) si sarebbe davvero posto ottimo pittore fra i migliori veneti. Tuttavía assai benemerito della patria pittura egli è, sì per le cose che dipinse, e sì per gli allievi che fece. Un altro ferrarese, a cui giovò molto allora la scuola de' Caracci, fu Francesco Naselli: e non credo che infruttuosa riescisse a Paolo Grazzini e a Giuseppe Caletti, per quanto questi mostrassero nelle opere più gusto veneto che bolognese. Più seguace de' bolognesi fu Costanzo Cattanio, che studiò sotto Guido; ma la sua indole armigera e violenta, il tirava maggiormente al forte e al truce, come fanno vedere le sue opere, quantunque in esse di alcune perfezioni imparate da Guido rilucano tratto tratto. Merito anche del Cattanio è l' aver educato all' arte Gio. Bonatti, e l' averlo posto sotto la protezione del cardinal Pio, che gli diò parecchie ed onorevoli occasioni per mostrarsi pittore fra i migliori di quell' età, e l' ultimo de' ferraresi, che sostenesse l' onore dell' eccellente dipingere.

Come si travagliasse in quel tempo l' arte in Genova ora è da riferire. Dopo i Semini, allievi di Perin del Vaga, la pittura in quella città, cominciava a declinare; non che Luca Cambiaso e Gio. Battista Castello, i quali tennero vita e studio insieme, non fussino artefici di ammirabile ingegno e di profondi studi; avendo sì l' uno e sì l' altro dimorato in Roma e studiato ne' maggiori e migliori esemplari di quella scuola; e in ispezialità il primo nel palazzo de' nobili Imperiali in Terralba, borgo di Genova, aveva mostrato in guisa il profitto, che aveva fatto dal meditare le cose di Raffaello, che il Mengs nel guardar quella sua pittura rappresentante il rapimento delle Sabine, ebbe a dire, che non mai fuori di Roma gli era paruto di veder meglio le logge vaticane. E della vivacità del dipingere di Gio. Battista Castello è troppo manifesto testimonio

nelle tante sue opere, e segnatamente in ciò che fece a S. Francesco di Castello, che parve al Lanzi cosa maggiore d'ogni encomio. Ma tanto il Cambiaso quanto il Castello non poterono riuscire a nascondere que' semi di operare ammanierato, che allora prevaleva. Si conosce sempre ch' essi dipinsero al tempo, e in servigio di Gregorio XIII e di Sisto V; pontefici che col voler la fretta negli artefici, affrettarono la caduta dell' arte. Al Cambiaso abbondarono discepoli, ma nessuno riuscì migliore di quel Lazzaro Tavarone; il quale nel colorire a fresco vinse ogni altro di quella scuola; e bisogna pur confessare che in quel tempo, che per le altre città s' insinuava il dipingere scuro e risentito ad imitazione del Tintoretto, o quello languido e uniforme dei michelangioleschi, i pittori genovesi conservarono una maniera assai viva e varia, e non a torto confermò loro un merito speciale di abili e durevoli frescanti. Ma finalmente sul cadere del cinquecento ancora in Genova fu portato il gusto vasaresco e zuccariano; e la storia ne dà carico a Bernardo Castello, celebre per le molte e grandi opere che fece, e per la fretta con la quale spesso le condusse. Ben ci gode l' animo poter dire, che alla mala usanza fu tosto recato il rimedio, e rimedio efficace, da Giovanni Paggi. Costui nato patrizio, e insieme dispostissimo all' arte, ebbe lunghe contrarietà a sostenere col padre vano, che il voleva tutto per la nobiltà; come se la professione di pittore, che appo i romani dava titolo di nobile a chi non l' aveva, l' avesse al figliuolo dovuto togliere o oscurare. Superbi uomini e perversi tempi, che confondono i nomi e le cose. Del resto il Paggi vinse la insana opposizione; e con l' ingegno ornato di lettere (le quali molto gli giovarono per l' acquisto dell' arte) entrò nella scuola del Cambiaso, da cui apprese i principii del colorire. Lo studiare ne' buoni libri poi lo fece dotto delle cose della prospettiva e dell' architettura. Un omicidio commesso per impeto di collera fieramente provocata da un superbo e villano patrizio, lo costrinse ad uscir di patria, e fu cagione perchè Gio. Battista condottosi in Firenze, e fatto conoscere in quella città il suo bellissimo ingegno e cortese animo, fu tolto in protezione

da quella corte. Era allora il tempo ché il Cigoli risvegliava l' ingegno degli artefici a quella bellissima maniera; onde a lui tosto si volse il Paggi, e ne profittò per forma, che pochi al pari di lui salirono in sì alto credito per la robustezza del colorire e intelligente pratica del disegnare. Sicchè la fama, che di lui già volava in Francia e in Ispagna (le quali nazioni forte lo invitavano) lo fece nuovamente desiderare in patria, e l'amore, ch' egli nutriva per quella, gli fece rinunziare ad ogni altra più splendida fortuna. Eccolo dunque tornato a Genova, ed ecco pure il principal ristoratore della pittura genovese. Qui è da notare, che detta pittura genovese contava al ritorno del Paggi molti bravi coloritori, ma di trascurati disegnatori. La bravura del colorire erasi in gran parte racquistata per opera di pittori forestieri, chiamati dalla opulenta grandezza de' signori, e segnatamente di que' fiamminghi che più levavano grido nella lor patria. Che più? Vi fu Rubens e Van-Dyck, ed ognun di loro vi lasciò tavole bellissime. Ma quanto questi esempi erano acconci a raccendere il natural fuoco di colorire con brio, vivezza, freschezza e verità, altrettanto non erano i più opportuni a rifermare i principii dell'eccellente disegnare. Quindi il Paggi attese a rimettere in onore il buon disegno, che, stando in Firenze, aveva egli stesso migliorato, e vi riescì in guisa, che a lui si dee il primo merito del risorgimento dell' arte in Genova. Nè ad aiutarlo fu di poco momento l' autorevole scuola del Caracci; imperocchè, sebbene Domenico Fiasella, detto il Sarzana dal luogo della nascita, ricevesse i primi ammaestramenti dal Paggi, pure condottosi poi a viaggiare per l' Italia, e a conoscere le opere di grandi maestri, non visitò indarno l' Accademia Caraccesca: e nelle opere, che poi fece tornato in patria, si vede in alcune imitatore di Guido Reni, e in altre di Annibale Caracci; senza che spesso mostra anche di aver assai studiato ne' dipinti di Raffaello. E questo Fiasella, mancato il Paggi, tenne lungamente in Genova, scuola di pittura: da cui uscirono maestri eccellenti e famosi per tutta Italia.

Tuttavía bisogna dire, che alla scuola genovese giovò più di ogni altro l'esempio de' toscani, che dietro al Cigoli si erano

rialzati al merito di grandi coloritori; e segnatamente quel Pietro Sorri sanese, che, avuta la prima istruzione in patria, passò quindi in Firenze, e acconciatosi col Passignano, divenne suo genero e compagno nelle opere; ritraendo molto della sua maniera, e molto ancora di quella de' veneti pittori, che apprese in Venezia, dove fu condotto insieme collo stesso Passignano. Da ultimo trasferitosi a Genova, e quivi impiegato nella pittura di più palazzi, ebbe campo di creare allievi, che fecero onore al suo nome, e giovamento grande alla scuola genovese. E qual nazione, che pregi lo splendore delle arti, non si recherebbe a gloria l' aver avuto il Carloni e lo Strozzi, chiamato dall' abito il cappuccino genovese? Amendue questi lumi dell' arte in Genova furono scolari del Sorri; ma il primo studiò anche direttamente sotto il Passignano, insieme col suo fratello Giovanni, che l' ebbe altresì compagno ne' lavori delle tre navate della cattedrale del Guastato con istorie del nuovo e vecchio testamento, condotte con tanto amore ed eccellenza d' arte, che non mi par più del vero quel che ne dice il Lanzi. *Composizioni sì copiose e nuove; teste sì varie e animate; figure di contorni sì ben decisi e bene staccati da' lor campi; colori sì vaghi, lucidi, freschi, ancora dopo tant' anni. Vi è un rosso (forse troppo frequente) che par porpora; un celeste che par zaffiro; un verde soprattutto che par miracolo agli artisti, e somiglia a smeraldo. La nitidezza, con cui splendono que' colori, trasporta il pensiero or alle pitture in vetro, e ora a quelle che si eseguiscono a smalto.* Conchiude lo storico, che non gli pare *di aver veduta in altri pittori d' Italia arte di colorire sì nuova, sì vaga, sì lusinghiera:* e giustamente non si lascia vincere dal giudizio di coloro, che, paragonando la pittura de' Carloni con quelle di Raffaello, di Andrea, e del Correggio, vi trovano qualche segno di crudezza nei colori e ne' contorni; imperocchè si può essere ancor grandi coloritori e disegnatori senza aggiungere al merito di que' massimi maestri: i quali andarono tant' alto colla perfezione, che ben lasciarono ad altri campo sufficiente da risplendere anco dopo di loro, le cui opere devono piuttosto a miracolo che a stupore riferirsi. Oltre alla

chiesa del Guastato, i fratelli Carloni dipinsero in più altri luoghi con grandissima lode. Giovanni morì in Milano, dove era andato a dipingere in S. Antonio Abate; e l'altro continuò in Genova ad arricchire le chiese e i palazzi delle sue opere, superando il fratello in un certo migliore e più squisito gusto di colorire e di ombreggiare, e in una maggiore grandezza di disegno.

Lo Strozzi, cioè il cappuccino genovese, non si può veramente conoscere che in Genova, dove con grandi opere a fresco dipinse in più case patrizie: e fece pure non poche tavole bellissime; alcune delle quali sono in Venezia, dove lo Strozzi si rifugiò e stette mentre visse per sottrarsi alle persecuzioni fierissime de' Cappuccini; il cui abito egli avendo spogliato per tornare a soccorrere la vecchia madre e una sorella nubile, e non volendo mai più rivestire, eccitò tutta l'ira dell'Ordine; e dovette sopportare tre anni di carcere, dove sarebbe morto se non trovava via di scappar via. Afferma il Lanzi, *che lo Strozzi è tenuto il più vivo pennello della scuola genovese; e nel forte impasto, nel sugo, nel vigor delle tinte ha pochi emoli nelle altre.* Certo il suo S. Tommaso, che cerca la piaga nel costato di Cristo, (il quale si ammira nel palazzo Brignole) è tale opera di colore, che più non si potrebbe desiderare. E questo colorir pieno, vigoroso, accordato può fargli scusare il disegno non molto scelto, comecchè naturalissimo. E qui giova ripetere, che il disegnare con poco scelta in fine non si può recare a colpa, come chi disegnasse scorrettamente: ed è gran differenza fra il disegnatore scorretto, e il disegnator volgare. Il primo esagera: dà alle figure forme e movimenti impossibili, e in fine offende la natura, e con essa si caccia sotto i piedi le ragioni dell'arte. Di questa risma sono tutti gli artefici ammanierati. Ma del disegnatore volgare non si può dir altro, che egli è privo di un maggior pregio, cioè di ritrarre quelle fisonomíe e quelle attitudini che in natura riescono più nobili e più desiderabili. Il che non vuol dire che disegni scorrettamente; bensì è disegnatore senza scelta, cioè ritraente una natura, che più comunalmente si porge agli occhi. E di tal

fatta sono i pittori veneti e fiamminghi, anche del più bel tempo della pittura. Ribadiamo il chiodo. Disegnare scorrettamente non è lo stesso, che disegnare senza scelta di forme; quindi chi cerca di contraffare il naturale non è mai possibile che riesca disegnatore scorretto. Ora il cappuccino genovese non fu scorretto nel disegno, dacchè ritrasse sempre le cose dal vivo: ma fu comunale, e qualche volta anco triviale nelle forme e nelle fisonomíe, come chi dalla moltitudine prendeva i modelli al dipingere. Ebbe lo Strozzi non pochi discepoli, che, senza entrare innanzi al maestro, mantennero in onore quella scuola al pari delle altre.

Questo era (tra l'ultimo scorcio del secolo decimosesto, e il principio del decimosettimo) lo stato della pittura; il cui risorgimento, notabile presso che in tutti i paesi d'Italia, dobbiamo ascrivere alla prima opera del Barocci, del Cigoli, e dei Caracci. Felice l'arte se avesse potuto mantenersi in quello stato, che era pur la più possibile grandezza a cui avesse potuto allora tornare. Ma egli par destino che non debbano mai le arti rimaner ferme: e giunte al colmo, sieno sempre per altra china tratte a discendere. Laonde, se il Cigoli e i Caracci furono superati o almeno uguagliati dai principali discepoli, questi si lasciarono indietro i discepoli loro; e veramente da essi mosse il primo segno d'un nuovo pervertimento dell'arte; piuttosto difficile, che disuguale da quello dato dai michelangioleschi.

Ma innanzi di entrare in sì fatta materia, tutta del secento, vuolsi in questo libro notare, che neppure questa seconda discesa dell'arte fu rapidissima, e il così detto *barocchismo* si andò lentamente apparecchiando. Sicchè tra la riforma del Cigoli e de' Caracceschi e l'ultimo secentistico pervertimento può notarsi un altro, comecchè non lungo spazio di storia; nel quale la pittura andò sì declinando, ma non così, che non si dovessino pregiare le opere di alcuni artefici allevati nelle scuole de' riformatori, e però sempre ritraenti della loro grandezza. La scuola di Matteo Rosselli fioriva in Firenze; il qual Rosselli, scolare del Pagani e del

Passignano, può dirsi l'ultimo de' migliori maestri di quel tempo; e da quella scuola quanto saggia altrettanto amorevole, uscirono, per dire dei più noti, Giovanni da San Giovanni, Baldassarre Franceschini, detto il Volterrano dalla terra natale, Francesco Furini, Lorenzo Lippi, e Jacopo Vignali, che fu maestro di Carlo Dolci.

Giovanni da S. Giovanni (di cognome Mannozzi) è meno da pregiare come pittore a olio; essendo il suo gran merito nel fresco. Dove può dirsi che pochi valgano quanto lui, avendo tutta rivelata l'indole del suo ingegno fervida e pronta quanto fa mestiere per cotale genere di lavoro rapidissimo. Tanta vivacità e fecondità d'immaginazione, tanta speditezza e franchezza di mano possono fargli perdonare alcune licenze e capricci, che in chiunque altro putirebbero di sconcezza. Ma non sempre lasciò senza freno l'ingegno, e le pitture, che sono in Firenze, mostrano ch'egli, come dice bene il Lanzi, seppe più che non volle. Mirabile dove avesse avuto lunga vita: mirabilissimo per aver cominciato a studiar l'arte di dieciotto anni, e finito di operare e di vivere di quarantotto.

Baldassarre Franceschini, detto dalla patria il Volterrano, anch'egli si onorò in grandi opere a fresco. E più sale e templi mostrano, che egli in dipinti macchinosi era forse il solo, che avesse potuto competere col Lanfranco: se non che il Volterrano diè alle sue pitture maggior grazia e leggerezza di colore, e più decoro di composizione e di attitudini. La cupola e lo sfondo della Cappella Niccolini in S. Croce ne faccia principalmente fede; come altresì la cupola della SS. Nunziata; dove tu vedi almeno quel che bisogna a questo genere di pitture. In verità è cosa odiosa il dipinger cupole; ma se tu vi poni la destrezza, il brio, e un non so che di aereo, come fece vedere il Volterrano, anche d'una cupola dipinta farai nascere desiderio in chiunque ami la grande pittura: e ti sarà perdonato se arbitrii di disegno ti prenderai, se nel capriccioso e nel bizzarro incorrerai, e in fine se non ti si potrà dar lode di purgato e dignitoso dipintore. Anzi pare che al dipingere le cupole meglio riuscissero coloro, che d'una certa

licenza di fare si pregiavano; e la ragione è, che siccome è per sè stesso strano il guardare un dipinto secondo il girare d'una volta, così chi volesse con regole e considerazioni di castigatò magistero attendervi, non otterrebbe forse il fine di render piacevole quella vista, per la quale è mestieri di scorti, di svolazzi, di fantasíe, che tirino sempre all'insù, e facciano più l'effetto di contentar l'occhio a prima giunta, che di dar lungo riposo alla mente, perchè contempli ed esamini le parti dell'opera. Fu detto, che Raffaello non volle mai saperne: e vi riescì prima e sopra tutti il Correggio, che volle fare quell'esperimento tanto più stupendo, quanto meno usato. Nel secolo decimosettimo, quando il dipingere più per *decorazione* che per decoro era graditissimo, la pittura delle cupole divenne generale uso e desiderio. E il Volterrano fu tra quelli che più attesero e più studiarono per meglio riescire in così fatti lavori. E in nessuno de' macchinisti pittori di quel tempo fu veduta tanta proprietà d'invenzioni, correzione di disegno, possesso del sotto in su, nitidezza di colori, spirito di attitudini, e in fine accordo e unione d'ogni parte col tutto. Di che fan fede non solo le sue cupole, ma ancora l'altre sue pitture a fresco, che sono in Firenze, Roma, e Volterra: senza che delle stesse doti sieno prive le sue tavole a olio, che nelle dette città, e segnatamente in Firenze si ritrovano.

Al Lanzi sembra, che come il Franceschini può tenersi per il Lanfranco della scuola fiorentina, così il Furini può essere tenuto quasi il Guido e l'Albano: e ciò perchè, nello stesso modò che il primo fu inclinato alle macchinose e ardite composizioni, il secondo mostrò disposizione al far dolcè e dilicato. Costui di quarant' anni abbracciò il sacerdozio, e subito divenne curato di S. Ansano in Mugello. Ma era poi uno scandolo, che un prete e un curato si dilettasse tanto del dipingere femmine e deità ignude con tanta voluttà di carnagioni, quanta per l'appunto poteva ottenerne l'Albano e Guido.

Lorenzo Lippi, in un tempo che la pittura e la poesia cercavano l'artifizio e l'affettazione, fu pittore graziosissimo e

naturalissimo come fu graziosissimo e naturalissimo poeta. E perchè? *Perchè*, dice il Lanzi, ed è vero, *aveva per massima di poetare come parlava, e di dipingere come vedeva;* che è quanto dire, non con altra norma l'una e l'altra arte professava, che con quella della natura viva: nella quale si trova il leggiadro che non sappia di lezia, il gentile che non senta d'affettato, lo spiritoso che non dia nello stravagante, il vivace che non pigli aspetto di sfacciataggine. Nella pittura il Lippi ebbe a maestro Santi di Tito, che pur era stato il pittore più naturale fra i michelangioleschi dell'età antecedente, e aveva così approfittato, che il buon Santi spesso gli diceva: *Tu, Lorenzo, ne sai più di me.* E per verità in molte cose il maestro fu vinto dal discepolo: il quale, fuori di quel suo panneggiare alquanto cartaceo (perchè soleva ad esempio del Baroccio e di alcuni lombardi modellare sulla carta le pieghe) nessuno forse de' coetanei sentì il bello naturale al pari di lui: e pochi pennelleggiarono con tanta finezza e unione di colori quanta se ne vide nelle sue pitture; rarissime oggi altrove: meno rare in Firenze; nella cui pubblica Gallería è un suo crocifisso, che val solo a testimoniare il valore del Lippi, se pure a meglio attestarlo non valesse il trionfo di David in casa Angiolo Galli, tanto encomiato dal Baldinucci; imperocchè, ritraendo qui nelle persone della storia i molti figliuoli del Galli, a similitudine de' grandi maestri del quattrocento e del cinquecento, potè fare singolarmente spiccare quel suo particolare ingegno pe' ritratti, quale doveva avere chi non altra maniera amava, che quella che l'avesse più avvicinato alla natura.

Di Jacopo Vignali non suonò così chiara la fama fra gli allievi del Rosselli, come le molte sue opere avrebbero per avventura richiesto. Al Lanzi par di vedere nel Vignali qual cosa di somigliante collo stile del Guercino. Comunque sia, niente fece più onore a Jacopo che l'essere stato maestro di Carlo Dolci, coetaneo di Gio. Battista Salvi, dalla patria detto il Sassoferrato. I quali ebbero gusto sì conforme, da far sospettare che l'uno imitasse l'altro. Somiglianza principale fra

loro è in questo: che amendue cercarono di piacere ai ricchi devoti in due maniere: primieramente facendo in atti pietosissimi Madonne e Sante di mezze figure, che avessino potuto tenere ai loro ginocchiatoi comodamente; e in secondo luogo conducendole con una finitezza e diligenza da innamorar proprio gli occhi di coloro, che guardano più alla superficie che al midollo dell' arte. Però non è maraviglia che le loro cose sieno state tanto desiderate dagli amatori, e tanto copiate. Ben è maraviglia che ai *spiritualisti* odierni sia sfuggito di avvertire, che questi due (che pur vissero nel secento, ed ebbero cura grandissima del colore e del chiaroscuro) diedero alla nostra Donna e ai nostri Santi tutta la purità e la santità dell' espressione dovuta, e il Dolci particolarmente la cavò dalla natura viva. Così avesse dal vero ritratto anche le altre parti. Ma spesso fu scorretto: e scorretto non perchè mancò di scegliere le migliori fattezze e le migliori attitudini, ma per aver più atteso a finire e ad ammorbidire il dipinto, che a studiare il disegno nelle sue difficoltà. Ecco l' altro caso, cioè di vera scorrezione: peccato ben diverso da quello di non eleggere il più bello della natura. Il Dolci ebbe più gusto del bello e del gradevole, che fondamento d' arte. E però anche nelle invenzioni fu povero, e quasi sempre replicò le stesse cose, quasi con la medesima placidezza di sembianze e di movimenti. Si direbbe ch' ei fosse un pittore pe' devoti gentiluomini, e per le devote dame; a cui chi oserebbe far gradire quelle disadorne e poco morbide immagini delle Madonne e Santi di Giotto e della sua scuola? E in questo, cioè nella povertà dell' inventare, il Dolci fu somigliato assai dal Sassoferrato; il quale gli rimase un po' addietro nella dolcezza del pennello, e gli entrò innanzi per una maggior correzione di disegno e semplicità di maniera, e per una certa dignitosa umiltà, che nessuno come lui seppe imprimere nel volto della Nostra Donna. Pare che il Sassoferrato studiasse ne' Caracci e in Domenichino segnatamente, mentrechè il Dolci è solamente erede del far dolce e amabile di Matteo Rosselli, alla cui scuola appartiene. Tuttavia questi due pittori tanto amanti e tanto amabili, fecero de-

siderare a tutti i secoli la pittura di quel tempo, che soleva produrre opere non desiderabili che allora.

Giova con loro unire un altro non meno illustre pittor toscano di quella età: cioè il cav. Cristoforo Roncalli, detto dalle Pomarance, da un luogo poco discosto di Volterra, dove nacque, e dove pure era nato il Circignani suo maestro. Condotto da giovane in Roma, e qui postosi con quelli, che avevano più fama e più lavoro, riuscì a procacciarsi anch' egli occasioni profittevoli. Molto operò nelle città particolarmente del Piceno; e per l' opera sua più insigne è notata la cupola di Loreto, onde fu anteposto al Caravaggio e a Guido Reni; i quali si vendicarono l' uno indegnamente e bassamente, cioè facendogli da un suo sicario sfregiare il viso, e l' altro nobilmente, e come deve un artista, cioè mostrandosi colle opere più valoroso di lui. Del resto il Roncalli usò una maniera fra romana e fiorentina, riuscendo d' ordinario più vivo e brillante ne' freschi, che ne' quadri a olio, dov' è piuttosto grave. Fece parecchi allievi nella scuola romana, dove pure in quel torno ebbe assai buon nome per colore e chiaroscuro il cav. Gio. Baglioni romano, che a un tempo dipinse e scrisse, con imitabile moderazione, di quegli artefici, che in Roma avevano operato dal 1572 al 1642.

Ma, non dipartendoci dai toscani, chi non ammirerebbe i frutti veramente gustosi della scuola del Salimbeni in Siena? Già fu detto del Sorri. Nè è senza nome di commendabilissimo pittore Alessandro Casolani, che molto anco ritrasse della maniera del Roncalli, e colle opere giunse in modo a piacere a Guido Reni, che non provocato gli fece questo elogio, che in bocca d' un artista come Guido è tutto. *Costui è veramente pittore.* Grande onore al padre e alla scuola di lui fece il cav. Ventura Salimbeni, che molto altresì studiò nel Correggio, il cui esempio era stato tanto messo in credito in Toscana dal Cigoli e dall' Allori. Andato a Roma fece diverse opere a fresco, che gli furono molto e giustamente encomiate; e più ancora avrebbe fatto, se non si fosse dato ad una vita troppo agiata e lusinghiera.

Chi veramente oscurò in Siena la fama di quanti erano usciti dalla scuola del Salimbeni, fu il cav. Francesco Vanni. Il quale ito prima in Roma a studiare le cose di Raffaello, e poi passato a Parma e a Bologna a vedere il Correggio e i Caracci, si formò una maniera di sì bel colore e chiaroscuro, che ben può contarsi fra quelli, che allora più cooperarono al sostegno della buona pittura. Quindi non dee far maraviglia se molto gli andasse a sangue il Barocci, e se ad imitarlo si ponesse con tal frutto, che nessuno dei discepoli stessi di Federigo gli andò mai più dappresso: onde non fu raro che le opere del Vanni si scambiassero da alcuni meno pratici delle cose dei pittori con quelle del Barocci. Fu per tanto che gli esempie gli ammaestramenti del Vanni mantennero in Siena l'onore dell'eccellente dipingere, finchè poi ancora questa scuola s'ammanierò.

E in quello stesso tempo è da notare che in Pisa e in Lucca fu veduto quasi sorgere due scuole di pittura, che riconoscono per capi l'una Aurelio Lomi, discepolo del Cigoli, e l'altra Paolo Biancucci ottimo scolare di Guido Reni. Alla scuola pisana fecero principalmente onore Orazio Gentileschi e quell'Artemisia sua figliuola, celebrata per bellezza e per ingegno; la quale ebbe avviamento all'arte da Guido, e fu studiosissima delle opere di Domenichino, segnalandosi particolarmente nei ritratti, che la fecero conoscere in tutta Europa. Nè di piccolo onore fu al nome de' pisani Orazio Riminaldi, che tanto seguì il Zampieri, e sull'esempio di lui e de'Caracci acquistò una maniera grandiosa, cercando altresì di essere lodato per facilità, leggiadría e delicato maneggio di colori. Il duomo di Pisa è il luogo, dove si può conoscere il gran merito del Riminaldi. Vi sono nel coro due storie tolte dalla scrittura, le quali, insieme con l'assunzione di Nostra Donna dipinta a olio nella cupola della stessa chiesa, possono per avventura tenersi per i più bei lavori, che in quel tempo si facessero in Toscana.

Della scuola lucchese è celebre quel Pietro Paolini, che studiò in Roma, e pare che sui veneti dipintori, e particolarmente su Paolo formasse il suo gusto, come dimostra la gran tela che si conserva nella librería di S. Frediano, che con

quella magnificenza di prospettive e di altri accessori, con quella quantità di figure variamente aggruppate, e in fine con quella bellezza veramente splendida e paolesca di colorito, risvegliò tanta maraviglia, che allora parve un miracolo, e ad ogni età farebbe desiderio di produrre sì stupendo lavoro. Questo Paolini ebbe un bravo discepolo in quel Pietro Testa, che fu molto seguace di Domenichino in Roma, e comecchè attendesse maggiormente all' intaglio, pure fece di parecchie opere di pittura assai commendabili.

Alla pittura toscana non fu in quell' età di piccolo giovamento, per crescerle gaiezza e varietà di colorito, la dimora in Firenze di quell' Jacopo Ligozzi, veneto di origine, di gusto e di studio; se non che in Toscana corresse il disegno, conservando il franco e ridente colorire sul far di Paolo, di cui fu compatriotta e imitatore. Molte e belle sue opere a olio e a fresco sono in Firenze e in altre città: ma nessuno vince quella nel chiostro di Borgo Ognissanti, che fece a confusione dei malevoli e degl' invidiosi. Gran protettore di lui fu il granduca Ferdinando II, che lo elesse pittor di corte e soprintendente alle cose della Gallería.

Non mancò alla Lombardìa chi allora sostenesse per un altro po' di tempo la buona pittura; e questi fu Domenico Cresci, il quale ebbe i primi ammaestramenti dal Cerano, ma sotto il Procaccini avanzò tanto nell'arte, che entrò innanzi allo stesso maestro. Nessuno crederebbe che ciò facesse di 40 anni, che tanto fu la sua vita, e assai più avrebbe fatto se fosse più lungamente vissuto. Di che sono manifesto presagio i mirabili suoi freschi alla Certosa di Carignano, poche miglia discosto da Milano. In essi vedesi un tale avanzamento, anzi un tal salire alla più nobile ed elevata parte della pittura, che non sapremmo trovare nella storia de' pittori milanesi chi vincesse il Crespi nel vivo ritratto delle passioni e dei più reconditi affetti dell' animo, mentre che nel vigore del colorito il diresti un altro Tiziano: vigore per altro che meglio apparisce ne' suoi quadri a fresco che ne' quadri a olio.

Ripigliando ora il filo generale della nostra storia, osser-

viamo, che a misura che il secolo poltriva nell' ozio, e, dalla magnificenza pubblica ritirandosi, s' abbandonava maggiormente al lusso domestico, si rendeva sempre più accetta la pittura de' paesi, degli animali, delle battaglie, degli ornati, e in fine di quei generi, che, lusingando e compiacendo unicamente gli occhi, facevano più gaie e ridenti le stanze e le corti degli ammorbiditi signori. A rendere migliore in Italia la pittura dei paesi e degli ornati, anzi a farla salire alla maggior perfezione, in primo luogo cooperò la scuola de'Caracci: i quali con quella loro massima di studiare il bello nei grandi maestri e nella natura, furono cagione, che ogni ramo di pittura si raddrizzasse all' ottimo. E già fra' caracceschi si contano parecchi bravi paesisti, fioristi, prospettivi ed ornatisti, quali furono, per dire de' più celebri, Gio. Battista Viola, Giovanni Francesco Grimaldi, Benedetto Possenti, il Gobbo di Cortona, Pier Francesco Cittadini, il Dentone, Angiol Michele Colonna e Agostino Mitelli. Questi tre ultimi con quella loro scienza di prospettiva e gusto di ornare innalzarono quel così detto genere di *quadratura* ad una bellezza, che ogni più ingegnoso artista poteva gloriarsene: non essendo un semplice lavoro meccanico e goffo, come si pratica oggi dai così detti *imbianchini;* i quali con quel loro tirare di linee bianche e nere credono di abbellire una stanza. Ma il Dentone e gli altri della sua scuola avevano per guida il vero e il naturale, talchè le loro finte cornici, colonnati, logge, balaustri, archi, modiglioni hanno fatto spesso credere, che fossino effetti di stucchi: mentrechè erano tutte opere di chiaroscuro ridotto a una verità, facilità, bellezza non più veduta, e che poi di nuovo cadde quando prevalsero i delirii e i capricci borromineschi, come sarà a suo luogo riferito. In oltre perchè la inferior pittura, e segnatamente i paesi, venisse allora in tanta perfezione, fu cagione il frequentare e fermarsi in Italia di que' fiamminghi ed oltramontani, appo i quali l'arte de' paesi, delle prospettive e degl' interni era la principal gloria. Egli è pure notabile, che il celebre Niccolò Poussin venuto di Francia a Roma nel 1624, e collo studio in Raffaello e nell' antico, divenuto grandissimo

nel componimento sublime delle storie (mentrechè ritraendo dal naturale i più bei paesi, fu anco in questo genere maestro grande) esercitasse un' autorità efficacissima come paesista; onde parve al Lanzi, che i *Caracci migliorarono l'arte di far paesi, e Poussin la perfezionò;* là dove come nobilissimo e castigato pittore di figure, quasi un secondo Raffaello, fu Niccolò piuttosto ammirato che seguitato. Il che fa chiaro conoscere la inclinazione non più vincibile di quel secolo: tratto a dilettarsi della pittura che parla ai sensi, anzi che dell' altra ordinata principalmente a soddisfare all' intelletto.

Per tanto il gusto squisito, che ebbe Niccolò del fare i paesi, si trasfuse ed accrebbe nel suo cognato Gaspero Dughet, romano: il quale dal cognome di Niccolò fu chiamato anch' egli Poussin. Costui dato unicamente a questo genere riuscì la delizia di quell' età e delle successive. Ma ebbe allora nella stessa Roma un gran competitore, e fu il napoletano Salvator Rosa; come che non si somigliassero in altro che nella prontitudine più che maravigliosa dell' ingegno. Il Poussin cercò i più ridenti paesi e le più leggiadre vedute, ritraendo quanto di più vago e di più scelto ha raccolto natura nel territorio tuscolano o tiburtino; e il Rosa non fece che rappresentare aspre rupi, paurose foreste, cieli torbidi e mari in burrasca. Chi vuol sentire tutte le dolcezze della primavera, e ricrearsi sotto schietti pioppi e platani ameni, sedere accanto a limpide fonti, e sopra morbidi praticelli, passeggiare per variati sentieri, sormontare facili collinette, e in fine godere d' ogni giocondità campestre, guardi sopra tutti i paesi di Gaspero Poussin: e son certo che gli faranno tornare alla mente quegli orti di Armida, che il Tasso con tanta leggiadría di ottave descrive. Ma a chi piacesse l' orrido e il fiero della natura: chi bramasse alzar gli occhi alla sommità dei monti; volgergli a screpolati dirupi; internargli in oscure caverne; spingergli in campi pieni di tronchi e di sterpi; veder alberi mozzi o atterrati; arie nuvolose e scure; burrasche e naufragi, e in fine tuttociò che rappresenta come in collera la natura, non troverà un paesista più mirabile di Salvator Rosa; il quale, essendo stato discepolo dello Spa-

gnoletto, apprese sotto di lui (che fu allievo e seguace fedelissimo del Caravaggio) que' modi foschi e un po' rozzi d'una natura incolta; che si riscontrano altresì ne' quadri di figure che fece il Rosa, pregievolissimi d'altra parte per quel suo franco e spiritosissimo tocco di pennello. Ma ne' paesi è la sua maggiore celebrità; e nessuno, per dir vero, giunse a popolarli di figurine (come di pastori, marinai, soldati ed altri) atteggiati con tanto brio e graziosa bellezza, che proprio incanta, e che gli fa scusare le stranezze e quel suo perpetuo gusto di ritrarre soggetti lontani da ogni amabilità; i quali a pieno rivelano il risoluto e incontentabile e acre suo animo: di cui fanno altresì fede quelle sue ispide satire, intorno alle quali non accade qui ragionare. Ben disse chi paragonò i paesi di Salvator Rosa a quei vini che piacciono per la loro austerità; somigliando a' vini dilicati i paesi di Gaspero Poussin. Oh il diletto che questi hanno recato, e recano ancora! vero modello d'ultima perfezione in detto genere, e documento visibilissimo ai moderni, che il bello supremo del paese sta veracemente nel ritrarlo dal naturale, e scegliere quelle vedute spaziose, e di grandi linee; dove non sia segno di tritume o di accomodato. Ne' paesi del Poussin a te sembra di passeggiare per quelle vie: salire que' monti; internarti in quegli alberi; contemplare que' rottami di fabbriche antiche; discorrere con quelle figure che sempre rappresentano qualche storia o favola: insomma l'occhio rimane in ogni parte soddisfatto, ancora senza il diletto del colore. Infatti guarda que' paesi nelle stampe bellissime di quel tempo. Non godi quasi come al vederli ne' quadri? Tutto merito del modo grandioso, naturale, e sempre scelto, col quale sono trovati e composti. Se l'intaglio (ancor che vi fossero oggi di quegl' intagliatori di paesi, che vi erano allora) dovesse ritrarre alcuni paesi de' più celebri paesisti odierni, io credo che non produrrebbe lo stesso effetto; giacchè mi pare che il maggior bello di questi sia nelle parti assai carezzate e rendute godibili dal colore e dal chiaroscuro; mentrechè nel tutto manca quel trattar con franchezza e grandezza gli alberi, i fogliami, l'erbe ed ogni altro oggetto.

Al Rosa e al Poussin è da aggiungere Claudio Lorenese; il quale con que' due si trovò e gareggiò in Roma sotto il pontificato di Urbano VIII, che può dirsi il secol d'oro della pittura de' paesi. Fu Claudio il più universale paesista che mai sia stato, e, come disse il Lanzi, *col figurare i tre regni dell'aria, della terra e dell'acqua ha potuto descrivere tutto a fondo l'universo.* Il medesimo storico dichiara così bene l'indole e il merito di questo pittore, che non ci pare poter far meglio che recare le stesse sue parole: *A un paese di Poussin o del Rosa poco tempo richiedesi per iscorrerlo da un confine all'altro, se paragonasi con Claudio, quantunque in campo più angusto. Esso presenta allo spettatore cento varietà di cose; gli fa passar l'occhio per tante vie di acqua e di terra, gli addita tante curiosità di oggetti, che è costretto quasi viaggiasse a prender respiro: in fine gli fa comparire tanta lontananza di montagne e di marine, che sente in certo modo la fatica di arrivare tant'oltre. I tempietti, che fan sì bene tondeggiare la composizione, i laghi popolati di uccelli acquatici, le foglie diversificate secondo i generi delle piante, tutto in lui era natura; tutto arresta un dilettante, tutto istruisce un professore; particolarmente ove dipinse con più studio, come ne' quadri de' palazzi Altieri, Colonna ed altri luoghi di Roma. Non vi è effetto di luce che non abbia imitato o nei riverberi delle acque, o nel cielo stesso. Le varie mutazioni del giorno meglio non si veggono in altro paesista, che in Claudio. Le sue arie hanno quasi sempre l'impronta del ciel di Roma, il cui orizzonte è per la sua situazione caldo, vaporoso, e rossigno. Nelle figure non ebbe merito; elle sono insipide, e d'ordinario peccan nel lungo: quindi solea dire a' compratori ch' egli vendeva i paesi, e regalava le figure.*

Dopo i sopra riferiti pittori di paesi, quest' arte aumentò e migliorò in ogni luogo d'Italia: e dappertutto si contarono paesisti, chi più ritraente del fare del Rosa, chi più del fare del Poussin, e chi più di quello di Claudio: e soffra il lettore che noi di loro non facciamo menzione, come di quelli che restarono tutti addietro ai loro maestri. In cambio è da riferire, come in

quel medesimo tempo, e segnatamente in Roma, regnante Urbano VIII, fu in sì gran pregio ed onore il dipingere tempeste, battaglie e bambocciate, che in quella città i pittori fiamminghi ed olandesi ebbero più seguaci che ne' loro stessi paesi. Lo sanno Pietro Mulier olandese, che dal far le burrasche fu soprannominato il Tempesta, e il Montagna anch' esso pittor olandese, i quali furono con ogni maniera di favori accolti in Roma, e vi fecero molti allievi, che passarono i maestri. Pare secondo alcuni, che questi due introducessero in Roma l'uso di ornare i paesi con battaglie, e che il principio di quel genere detto delle bambocciate debbasi riferire a Pietro Laar, altro olandese ito a Roma, e dalla deformità del suo corpo e gustò di pittura, chiamato il Bamboccio. È strano che quel Salvator Rosa, che anche in queste due specie di pittura cercò fama, riprendesse tanto nelle sue satire non solamente gli artefici, che la nobil arte del dipingere così invilivano, ma i signori eziandio che le loro camere ne adornavano. Nè il solo Salvator Rosa se ne doleva; ma i più di quel tempo, che pur non isdegnavano in mezzo ai loro lamenti di studiare e gradire quelle buffonerie. Tanto è vero, che come le virtù si conoscono ed amano nei tempi che più le producono, così dei vizi ed indegnità si fa maggior querela dal secolo che più ne è infetto. Fra quelli che dall' esempio del Tempesta e del Bamboccio trassero in Roma maggior profitto, e salirono in maggior fama, nessuno più ebbe merito di Michelangelo Cerquozzi; detto prima Michelangelo delle battaglie, e poi Michelangelo delle bambocciate per avere alle une e alle altre atteso con infinita lode.

E poichè di questo artefice abbiamo in altra nostra opera scritto la vita distesamente, qui altro non aggiungeremo se non che ai consigli e stimoli di Michelangelo è dovuto che Jacopo Cortese, detto dalla patria il Borgognone, si desse alla pittura delle battaglie, dove salì a tanta perfezione, che mai nè prima nè dopo fu alcuno che in detto genere lo paragonasse. Contano che la vista della battaglia di Costantino in Vaticano schizzata da Raffaello, e colorita da Giulio romano, lo eccitasse

per modo che d' allora in poi non volle dipingere che battaglie: verso le quali aveva mirabile disposizione d' ingegno, e vaghezza straordinaria, come quello che era stato soldato; e colla presenza o colla narrazione di fatti militari aveva potuto raccogliere nell' ingegno materia grandissima e svariatissima di guerre. Di soldato finì gesuita: ed è strano e ontoso il motivo. Aveva in Vienna disposato una bellissima donna, di cui era gelosissimo. La donna morì ad un tratto, ed egli fu accusato di averle dato il veleno. Per fuggire i rigori della giustizia, se ne andò a Roma, e colle sue pitture acquistatosi l' amore de' gesuiti, fu ricevuto nella loro compagnía; dove nell' ozio di Roma e del chiostro non gli vennero meno i pensieri della guerra; e non potendo più soddisfarli colle armi alla mano, gli soddisfece col pennello: e certamente ne' suoi quadri ti par di essere ne' campi, udire il suono delle trombe, l' annitrire de' cavalli, e le strida de' combattenti. Tutto è vero; e la stessa velocità con cui dipingeva, e quel colorire a colpi, dove non isperi alcuno di poterlo imitare, servivano mirabilmente a rendere più vivo l' aspetto di que' suoi armeggiamenti. I quali veduti in Firenze, dove il Borgognone dimorò buon tempo, misero in parecchi il desiderio di coltivare questo genere di pittura; e non pochi in esso si fecero onore: come pure fu notabile aumento di valore ne' dipintori di frutta, di fiori, di animali, e di ornati. In fine in quel tempo venne a maggior perfezione l' arte fiorentina delle pietre dure, che continua sempre ad essere un particolar merito della città nostra.

E questo avanzare delle cose della inferior pittura, cioè di que' generi, che più al material diletto dei sensi si riferiscono, fu non pure in Toscana e in Roma, ma per tutta l'Italia: dove, quanto più la sublime pittura delle storie si perdeva nei capricci e nelle licenze del secento, tanto più quella de' paesi, delle battaglie, e delle bambocciate iva perfezionandosi; gareggiando i nostri co' pittori fiamminghi; anzi, dove questi facevano degli sforzi a divenire pittori storici, quali si erano mostrati gl' italiani nell' età antecedente, gl' italiani d' allora si pregiavano d' imitare i fiamminghi nel ritrarre le cose de-

stinate unicamente al godimento momentaneo de' sensi; e dove essi vi riuscivano al pari, e alcune volte anche al di sopra de' fiamminghi, i fiamminghi mostrarono più voglia che potere ad aggiungere il sublime dell' arte: e lo stesso Rubens mancò a sè stesso e alla sua arte, quando volle segnalarsi per altezza d' invenzioni; là dove fu incomparabile dipintore, se nel brio del colore e nel fuoco di una immaginazione libera e capricciosa cercò la sua principale gloria. E così sempre interverrà a tutti coloro, che vorranno in una natura che non è propria, abituare l' ingegno e la mano.

Ma chi legge, ed ha un pezzo gli occhi sulle cose della pittura, avrà per avventura il desiderio che si torni un poco all' architettura e alla scultura: per sapere se, come la pittura fra il finire del cinquecento e il principio del secento fu soccorsa e rialzata da que' grandi maestri, che abbiamo riferiti in questo libro, ebbero altresì la stessa ventura le altre due arti sorelle. La scultura non ebbe allora un Cigoli, un Caracci, un Guido, un Domenichino, che la liberasse dalla servitù de' buonarrotisti: e quali ne fussero le cagioni volendo investigare il conte Cicognara nella nota sua storia, pensò in primo luogo, che il non avere Bologna nel secolo antecedente prodotto que' grandi lumi dell' arte, che avevano prodotto le altre città, fece sì che l' ingegno de' bolognesi non trovandosi ancora esausto, ebbe finalmente il bisogno e l' orgoglio di sollevarsi nella pittura alla medesima grandezza degli altri. La quale osservazione a dire il vero, pare a noi, che non calzi punto: imperocchè, senz'addurre altra ragione, è notissimo che non solo Bologna, ma lo stato romano, e la Toscana per opera del Baroccio e del Cigoli, ebbero nel medesimo tempo il medesimo vanto. Addita il citato storico un' altra causa, che è tutta intrinseca all' esercizio dell' arte. Osserva, che il non essersi voluta tenere la scultura ne' limiti a lei segnati dalla natura, e l' aver voluto imitare le cose che può fare la pittura, alterarono così i principii dell' arte dello scarpello, che niente più di vero e di naturale fu veduto. Ciò non si può negare: ma si potrebbe dire: perchè gli scultori si lasciavano così prendere ad un falso concetto dell' arte

loro, e perchè, come fecero i pittori, non intesero dirittamente quello, che ad essi conveniva seguitare? Resta per tanto sempre non risoluta la domanda perchè alla pittura sul finire del secolo nacquero artefici, che la rialzarono al buono, e il medesimo non avvenne rispetto alla scultura, che infine si trovava quasi nelle medesime condizioni delle sorelle?

Volendo noi dire alcuna parola per rispondere in qualche maniera alla proposta domanda, innanzi tratto crediamo, che non sempre le arti, qual ne sia la cagione, corrono la stessa sorte, e si vede spesso una prosperare più in un tempo, e un' altra più in un altro. Poni che tutte le arti sieno in basso: sorge per caso un ingegno eccellente con disposizioni alla pittura, anzi che alla scultura e alla pittura: ed ecco che molti gli corrono dietro, ed ecco quell' arte tornata al buono, mentrechè le altre si rimangono nella corruzione. È vero, che una certa autorità è forza ch' egli anco eserciti sulle altre arti per quel parentado che è fra di loro; e infatti dal Cigoli e dal Domenichino, pittori insieme ed architetti, qualche bene venne anche all' architettura. E quest' arte potè in Roma e in Toscana segnatamente pregiarsi di alcuni valorosi artefici, fra quali chi non esalterebbe Giulio Parigi, allievo del Buontalenti, ed autore di molti lodati edifizi? Ma l' architettura non si rialzò nè poteva rialzarsi al grado, in che si era rimessa la pittura: e la ragione a noi più manifesta è quella, che più altre volte abbiamo in questa storia addotta: che l' arte degli architetti è tutta dipendente dall' indole e da costumi del secolo. Il pittore, se non ama di compiacere al suo tempo, se non gl' importa che i coetanei non l' abbiano in pregio, può crearsi un magistero di eccellente perfezione da essere ammirato quando sorgerà una generazione di sano intendimento; essendo che la pittura si collega meno alle necessità del vivere, e quel che è più, ha in natura più spiccati e distinti i modelli da seguitare. Una progenie di *manieristi* altera il colore e il chiaroscuro, figura gli uomini con atteggiamenti che in natura non vedi, li cuopre di panni piegati a capriccio, e non secondo che mostra il vero, in fine altera e corrompe i visibili esempi della schietta natura.

Il pittore che vuole correggere questi abusi, può non domandare al suo secolo consiglio. Anzi consulta le opere di coloro, che furono ammirati quando l'età conosceva e voleva l'ottimo: vede ch'essi si tennero all'imitazione non fallace della natura viva; e a questa imitazione torna incontanente; ed eccolo (come fu del Cigoli, del Barocci e del Caracci) facilmente ottimo in mezzo a' pessimi; o almeno tale che non paia di quel tempo in che fiorisce. Non dico: qual cosa del reo contagio è impossibile che non s'attacchi ancora al pittore. E infatti per quanto il Barocci, il Cigoli, i Caracci, Guido, Domenichino, l'Albano, e il Guercino maraviglino ancora il mondo colle loro opere, non è che di alcuni modi, che putono di maniera, non appaiano infetti. I quali per altro chi appunterebbe in mezzo a tanto splendore di meriti?

L'architettura d'altra parte è ligia interamente del suo secolo: ed è tale non solo per ciò che riguarda grandezza e distribuzione di edifizi (le quali è forza che mutino secondo gli usi e i costumi) ma ancora per ciò che è ornato, che parrebbe potesse adoperarsi sempre sanamente, come quello che dipende dal gusto e ingegno dell'artista. Ma è per l'appunto l'ornato che sopra ogni altra cosa dà luogo a capricci e stranezze. E senza ricopiare le cose prodotte dai secoli di buon gusto, è forza che l'ingegno degli artefici si conformi al gusto del tempo: dacchè gl'indizi di verità, di semplicità, di eleganza, di maestà, che può avere in natura un architettore, sono sempre deboli ed incerti, e quasi sparsi nella immensità del creato. Il trovargli, il fermargli, e raccogliergli ad un eccellente uso, sarebbe opera quasi impossibile quando il secolo si compiace nell'affettato, nel trito, nel bizzarro; quando è suprema delizia il vedere le facciate sopraccaricate di modanature, di capitelli, di cornici, di statue, di cartocci, e di svolazzi. Il bello si nasconde per necessità anche a chi sarebbe nato per vederlo; e interviene per conseguenza, che gli stessi ordini antichi, reputati modelli di bellezza architettonica per tanto tempo, cominciano a non piacer più: o almeno cominciano ad essere riguardati bisognevoli di modificazione; la quale a poco a poco

diviene abuso e difformità. Se aggiungi che un grande ingegno per caso dà credito coll' autorità del suo nome a questi abusi, non vi è più compenso; bisogna che l' arte precipiti, come fu nel secento. Aveva sul finire del secolo decimosesto principiato lo Scamozzi a far gradire il tritume, e il soverchio ornare negli edifizi. L' autorità di quell' uomo, che fu certo de' più celebri architetti, valse così, che l' insano diletto crebbe: e la nobile bellezza delle fabbriche del Palladio, del Vignola, e anche del Sansovino giunse a non parer vaga abbastanza; o a credersi povera a petto agl' insaziabili desiderii del tempo. Credo che anche i maligni detti dello Scamozzi nuocessero; perchè costui era invidiosissimo e nemico dell' altrui gloria. Sopra tutti invidiava e odiava il Palladio, di cui era stato discepolo, e da cui aveva appreso il meglio che sapeva. Si sa che non restava di screditarlo, se poteva: e screditando il gran maestro danneggiava l' arte, perchè faceva perdere l' amore al buono, e agevolmente insinuava ne' giovani un diverso gusto: dico agevolmente, perchè il secolo inclinava già alle bizzarríe del falso; e i costumi inforestierati alla spagnuola volevano in ogni cosa il lusso e l' affettazione.

Si dirà: ma la scultura non era nelle stesse condizioni della pittura in quello, che l' una e l' altra ha in natura i vivi modelli da seguitare? Non v'è dubbio alcuno: e quel che abbiamo detto della pittura torna in acconcio anche per la scultura; se non che la scultura (oltre all' accennato caso che per lei non sorse un ingegno potente, che valesse, come nella pittura, a tirarsi dietro un seguito, con cui fosse stato lecito operare una riforma) è assai più della pittura legata coll' architettura: anzi nella più parte delle opere l' una non può fare senza l' altra. Lo scultore senza architettura non può innalzare un monumento; e dopo che hai architettato un edifizio, è mestieri l' uso dello scarpello per le statue, bassirilievi, ed altri ornamenti, onde vuoi arricchire la fabbrica. Quindi si può osservare, che, se il sapere di pittura è di grandissimo utile ad un architetto, per condurre le cose con maestà, eleganza, ed armonia (come il pittore non deve ignorare le cose principali

dell' architettura per i continui bisogni che ha della doppia prospettiva); il saper di scultura per chi esercita l'architettura, e di architettura per chi esercita la scultura, è indispensabilissimo, se uno non vuol prender in prestito nelle opere l' arte dell' altro. In fatti presso i nostri maggiori non fu architetto senza essere più o meno scultore; e i primi ristoratori di queste due arti, Niccola e Giovanni Pisani, non so se più dell'una o dell' altra arte meritassero; come non sapremmo dire, se più a carico della scultura, o dell' architettura riuscisse l'esempio imprudentissimo di Lorenzo Bernini: il quale ci darà materia non poca per il libro che seguita.

LIBRO QUINDICESIMO

SOMMARIO

Qualità morali e politiche del secolo decimosettimo. — Guerra fatta alla filosofia. — Sofisticare delle scuole nel secento. — I secentisti per amore di novità falsificano il bello così nelle arti come nelle lettere. — Il guasto nella letteratura de' secentisti è più nella espressione delle cose, che nelle cose stesse. — Ancora la corruzione dell'architettura del 600 è da riferire alla superficie, cioè alla parte ornamentale, dacchè nella sontuosità e solidità delle fabbriche non si può desiderare di più. — Occasioni agli architetti in Roma. — Pontificato di Paolo V. — L'architettura va di male in peggio. — Carlo Maderno. — Suo gusto. — Guasta la chiesa di S. Pietro. — Facciata di detta chiesa. — Termina il palazzo pontificio di Montecavallo. — Altre sue opere. — Flaminio Ponzio. — Cappella Paolina in S. M. Maggiore. — Altre opere del Ponzio. — Martino Lunghi e Gio. Battista Soria. — Facciate a molte chiese di Roma. — Girolamo Rainaldi, e sue opere. — Palazzo Panfilj in piazza Navona, e chiesa di S. Agnese. — Carlo Rainaldi, figliuolo di Girolamo, e anch' esso architetto. — Il Bernini e il Borromini. — Loro gara dannosa all' arte. — Opere principali del Borromini: gusto di questo architetto; ammirabile non di meno per i modi di ben costruire. — Potere del Bernini sulle arti, che riunisce architettura, scultura, e pittura, esercitando l'una a carico dell'altra. — Ingegno del Bernini. — Sue prime opere di scultura. — Meriti e demeriti del Bernini nelle cose d' architettura, descritti dal Milizia. — Opere di lui miste d' architettura e scultura. — Confessione di S. Pietro. — Fortuna del Bernini sotto Urbano VIII, e carattere di questo pontefice. — Sepoltura di Urbano VIII di mano del Bernini, e vizi di quest' opera. — Abbassamento della fortuna del Bernini dopo la morte di Urbano VIII, e motivi di questo abbassamento. — La fortuna del Bernini di avversa si ricambia nuovamente in prospera. — Fontana di Piazza Navona. — Pontificato di Alessandro VII, nel quale il Bernini trova il maggior favore. — Colonnato di S. Pietro, e scala regia. — Pregi di queste due grandissime opere. — Il Bernini per commissione del papa mette mano al lavoro della cattedra di S. Pietro, dando ne' maggiori eccessi del manierismo. — Il Bernini gode il maggior favore de' potenti. — Vanità degli onori, e

e vantaggio de' suoi ammaestramenti. — Sapere di Sigismondo. — Disegni per la facciata del Duomo di Firenze; ed alcune considerazioni intorno alla medesima. — Gherardo Silvani. — Sue opere di architettura. — La scultura in Toscana si corrompe ancor più dell'architettura sul finire del 600. — Deposito del Galilei in S. Croce, di mano del Foggini. — Scuola pestifera del Foggini. — Architettura e scultura in Venezia. — Opere di Andrea Tirali, di Giorgio Massari, di Domenico Rossi, del Sardi, e di altri. — Baldassarre Longhena. — Sue opere. — Quanto in Venezia nelle chiese de' Frari e de' SS. Giovanni e Paolo disdica il vedere que' manierati depositi. — Chiesa de' Gesuiti, e statue che l'adornano. — Sculture nella chiesa degli Scalzi e nella cappella del Rosario a' SS. Gio. e Paolo. — Giovanni Marchiori, i fratelli Bonazza, Antonio Corradini, Agostino Fasonato, e Andrea Brustolon. — Artifizio de' secentisti nel lavorare il marmo. — Arti di Lombardía e di Piemonte. — Fabbrica del duomo milanese, dove continuamente lavorano famiglie di scultori. — Fabbriche erette in Milano in quel tempo. — Architettura piemontese. — Torino ha nel frate teatino Guarino Guarini il più grān Borrominesco che mai si sia veduto. — Opere di costui non solo in Torino, ma anche in altre città. — Filippo Parodi, il Bernini di Genova. — Monumento del Patriarca Morosini nella chiesa de' Tolentini di Venezia. — Distinzione fra i seguaci della scuola del Bernini, e quelli delle scuole Venete. — Uso ed utilità de' portici. — Portico di Bologna che dalla porta Saragozza va al Monte di S. Luca. — Architettura di Gian Giacomo Monti. — Architettura teatrale. — Giacomo Torelli da Fano. — Sue invenzioni e macchine di scene. — È chiamato in Francia da Luigi XIV, dove maraviglia tutti colle sue macchine. — Tornato in Italia, fabbrica il teatro di Fano. — Si torna a parlare della pittura, che pur è tratta a corrompersi, secondando il pervertimento dell'architettura e della scultura. — I pittori del secento, portando all'eccesso la massima di rinvigorire il chiaroscuro e il colorito, e spinti altresì dall'amore di novità tirano l'arte nell'ultimo precipizio. — Pietro Berrettini, detto dalla patria, Pietro da Cortona. — Suoi primi studi. — Qualità del suo ingegno. — Protetto e messo in cima della fortuna dal Bernini. — Soverchia il Sacchi, eccellente pittore. — Abuso che fa dell'arte il Cortona. — Quali sono gli artefici, che meritano veramente il titolo di *Manieristi*. — Vizi e pregi di Pietro da Cortona, e suo mirabile artificio di coprir gli uni cogli altri. — Principali opere del Berrettini: e suoi principali discepoli. — Carlo Maratta. — Suoi principii. — Va a Roma e studia sotto il Sacchi. — Qualità del suo ingegno, poco energico. — Suoi difetti. — Luca Giordano. — Suoi primi studii. — Sue notabili qualità di prontitudine, di versabilità, e di speditezza. — Sala del palazzo Riccardi in Firenze. — Suoi lavori in Napoli. — Pregi e difetti delle sue pitture. — Discepoli

del Maratta. — Niccolò Berrettoni. — Giuseppe e Tommaso Chiari. — Andrea Procaccini, Pietro de' Pietri, Agostino Masucci, Stefano Pozzi, e Lodovico Trasi. — Scuola di Luca Giordano. — Paolo de' Matteis — Francesco Solimene, detto l'abate Ciccio. — Suoi studi, ingegno, ed opere. — Scuola del Solimene, che si diffonde per tutta Italia, e finisce di ammorbar l' arte. — Pittura veneziana nel secolo XVII. — Strana cosa che i migliori esempi di quella scuola servano sul principio di questo secolo a far risorgere l'altre scuole, e niente giovano alla propria: la quale anzi si guasta del tutto. — Jacopo Palma il giovane: ultimo pittore della buona età, e primo della cattiva. — Favorito dal Vittoria. — Le molte commissioni lo fanno peggiorare. — Qualità del suo stile. — Seguaci del Palma. — Leonardo Corona, Andrea Vicentino, Santo Peranda, e Matteo Ponzoni. — L'Aliense. — Sua maniera di fare. — Altri Palmeschi e manieristi della pittura veneta. — Pietro Malombra, Girolamo Pilotto, il Gamberati, Ascanio Spineda, Bortolommeo Orioli, Paolo e Andrea Piazza, Matteo Ingoli, Pietro Damini e Gio. Battista Novelli. — Setta de' tenebrosi formatasi in Venezia circa il 165?. — Loro sistema, nel quale non si vede più reliquie del modo semplice e durevole del veneto colorire. — Pietro Ricchi lucchese, Federigo Cervelli, Francesco Rosa, Gio. Battista Lorenzetti, Francesco Ruschi, Bastiano Mazzoni, e Matteo de' Pitocchi. — In mezzo ai sopraddetti pittori tenebrosi vivono pure alcuni veneti, che tornano a imitare i buoni esemplari della loro scuola. — Giovanni Contarini, Tiberio Tinelli, Girolamo Forabosco, il cav. Ridolfi, Pietro Vecchia e Gian Carlo Lotti. — Dario Varotari, Alessandro suo figliuolo, Pietro Liberi, Luca Ferrari, Francesco Zanella, Lucio Bruni, Alessandro Maganza, Francesco Maffei, e Giulio Carpioni. — Costoro si attengono più al fare di Paolo, comecchè i più ne abusino. — Altri pittori vèneti. — Scuola lombarda e genovese. — Accademia Clementina in Bologna. — Il Pasinelli e il Cignani. — Il Tiepolo, il Ricci, e il Canaletto. — Architetti del principio del 700. — Opere in Roma sotto Innocenzo XII e Clemente XI. — Sotto Clemente XII. — Sotto Benedetto XIV. — L'Ivara. — Edifizi in Napoli al tempo di Carlo III. — Ultimo abbassamento dell' architettura. — Languore di tutte e tre le arti ragguagliato con quello delle lettere. — L'Italia dal XII al XVII secolo. — Riforma delle arti. — Effetti di detta riforma. — Dipendenza delle arti dall' indole dei tempi. — L'Italia sul finire del secolo XVIII e il principio del XIX. — Riepilogo. — Conclusione.

Avanti d' ingolfarci maggiormente nelle cose del seicento, e mettere in vista ai nostri leggitori la strana licenza di quel secolo nelle opere dell' arte, non sia disutile conoscerne in generale le qualità morali e civili. Si dà comunemente a que-

sto secolo il merito d'una lunga pace, che meglio si chiamerebbe miserabile e vituperoso ozio: codardo e laido servire: mollezza non prima veduta di costumi. Certo le grandi guerre erano cessate. I re di Spagna, senza paura degli altri re, si tenevano i reami di Napoli e di Sicilia, e gli stati di Milano; mentre i duchi di Savoia, gli Estensi, i Gonzaga, i Medici, i Farnesi e i Romani pontefici padroneggiavano le altre provincie. Nè alcun fatto d'arme memorabile si potrebbe raccontare; se già non fossero que' parziali e odiosi contrasti per successioni di principi e per contese di confini: in cui molto sangue si sparse, e molte lagrime si versarono, senza che per nulla si variasse la sorte, divenuta invariabile, della povera Italia. E gli stessi Veneziani, che furono sì desti per i timori coll'Oriente, e mostrarono tanta intrepidezza di valore indomabile contro i Turchi, dormirono anch'essi per l'Italia, invescandosi negli stessi vizi e debolezze degli altri principati: che in fine causarono la loro rovina.

Ma se le grandi guerre erano cessate, più fiere e più inique erano divenute le piccole guerre: cioè quelle della oppressione per parte de' principi, e della disperazione per parte de' popoli: disperazione per altro inefficace, e che rendeva più dure le catene: come, per citare alcuni esempi infelicissimi, la napoletana ribellione di Masaniello, e l'altra messinese avvenuta 27 anni dopo: per la quale la città durò quattro anni soggetta a Luigi XIV. Ma le torture, le inquisizioni, le carceri, e i patiboli incrudelivano efficacemente: e tanto più incrudelivano, quanto che la luce degl' intelletti maggiormente s'accendeva. Era nel decimo settimo secolo una ostinatissima lotta fra i filosofi, e i potenti nemici della filosofia. Nè è maraviglia, che quegli, inermi, rimanessero oppressi da questi, armati. Quanto non soffrirono in Roma e privatamente e pubblicamente i poveri accademici Lincei, tanto buoni e tanto benemeriti della naturale scienza? Patì poco il Campanella? Fu poco dura la sorte a Pietro Giannone e a Traiano Boccalini? Chi non tiene per argomento di estrema abbiezione e depravazione pubblica, che le genti vedessero e tollerassero

il Sarpi pugnalato, e Galileo incarcerato? Veri martiri della ragione; ai quali le scelleratissime persecuzioni e insidie atroci non fecero tacere il vero: comecchè bisognasse loro armarsi di tutti i modi d' una sottile e scolastica argomentazione per difenderlo.

Per tanto questo contrasto fra la ragione e i carnefici della ragione fu causa, perchè il battagliare delle scuole divenisse il primo e principal merito di quella età: in cui pareva ognuno arrotasse e assottigliasse l' intelletto per cavillare con più strepito e novità. Chi fosse entrato in quelle accademie, in que' licei, in que' monisteri, in quelle scuole, avrebbe veduto prima coprirsi il sole, che venir meno la foga dei disputanti. Ai quali non pareva mai di aver detto abbastanza, e sillogizzando in tutte le guise andavano cercando sempre nuovi e strani argomenti. Chi combatteva sull' autorità di Aristotele, quasi per un altro Evangelio. Chi contro quello inalberava una diversa bandiera, attribuendo al maggior savio dell' antichità gli errori de' tenebrosi commentatori. Era dall' una parte e dall' altra un incalzare, un arzigogolare, un male interpretare, un gridar vano e diverso; e in fine un affogare la scienza in un mare di sofismi, di sottigliezze, di cavillazioni, e di parole e distinzioni, che a trovarvi il senso, sarebbe agevole come l' intendere oggi i geroglifici dell' Egitto. I veri saggi, e particolarmente i seguaci del gran Galileo, abbenchè aguzzar dovessino ancor essi l' ingegno per ribattere le argomentazioni contrarie, pure tenevano modi diversi: e nella esperienza cercavano di far rilucere quelle verità, che gli avversari loro, e d' ogni bene, desiderosi di pescar nel torbido, per ogni guisa co' cavilli travolgevano. Ma in generale la gloria del quistionare andava innanzi ad ogni altra: e nelle dispute era gran vanto, anzi il principal vanto sopraffare il nemico con inaspettati e spesso strani argomenti: ne' quali, più che nella confessione del vero, era tutto il trionfo di quegli accaniti filosofanti.

Or dunque da questo sofisticare, cavillare, e imbizzarrire di coloro, che alle scienze maggiormente si dedicavano, fu

preso altresì l'ingegno de' poeti, degli oratori e degli artefici, i quali vollero anch' essi far rumore colle stranezze, cogli arzigogoli, coll' ingegnose sorprese, e in fine col bandire dalle loro opere quella semplicità, in cui il buono e il vero, non pure scientifico, ma artistico, eternamente risplendono. Se non che le lettere e le arti valicarono ogni confine negli abusi: perchè in fine gli scienziati combattevano; e nella pugna stava sempre dischiuso un adito alla verità: che i più intenebravano e rintuzzavano; ma vi eran quelli (pogniamo i più infelici del tempo, e i più abbandonati alle vendette de' privati e de' pubblici amatori delle tenebre) che non impauriti dalle torture, non avviliti dalle carceri, e cinti il petto del santo usbergo della ragione, tenevano alta, in mezzo alla oscurità, la fiaccola della verace filosofia. Ma i poeti, gli oratori e gli artefici secondarono il vano costume senza ritegno alcuno; e il molto e vario ingegno esercitarono per gradire ad un secolo, che in ogni cosa spasimava novità. La quale, se era ottimo consiglio cercare nelle scienze fisiche e morali, essendo il vecchio in grandissima parte nel falso, pessimo era cercarla nelle lettere e nelle arti, che per trecento anni furono esercitate con un magistero di perfezione, fondato nel vero; e lo indurvi variazione, era il medesimo, che falsificare il bello: il che fecero i secentisti; trascinati dalla sconcezza stessa de' costumi, che con quello sfoggio di lusso e di vanità spagnuola stomacavano. Parve alterarsi la stessa razza degli uomini, col tanto tramescolamento di sangui forestieri. Non più frequente il vedere que' belli e maestosi sembianti di pura schiatta italiana; que' proporzionati e vigorosi corpi; que' portamenti garbati e composti. Tutto era affievolimento, mollizie, cascaggine: e il vestire, che fra le cose maggiormente rivela l' indole d' un secolo, iva ogni dì caricandosi di gale, di sbuffi, di nastri, di trine, di ricami, e di altre molte e leziose foggie, che chiamiamo oggi alla spagnuola. Proprio nel seicento (eccetto quei grandi filosofi, che parevano come segregati dal consorzio del resto degli uomini, e quasi appartenere ad un' altra generazione) tutto era conforme ai corrottissimi costumi; e se i poeti,

i romanzieri, e la massima parte degli oratori deliravano, non deliravano meno gli architetti, gli scultori e i pittori. È per altro da notare, che questo delirio così ne' primi come ne' secondi era più nella espressione delle cose, che nelle cose stesse. In fondo la poesía de' secentisti era tratta da buone fonti; e da buone fonti altresì era tratta la materia degli oratori: imperocchè sì gli uni e sì gli altri avevano studiato nei greci e latini autori, e col loro ingegno maraviglioso vi aveano attinto quel grande, che è conforme all' indole degl' italiani. Ancora la lingua, tanta parte nelle opere, era desunta da' classici, ed era nelle voci e ne' modi quasi tutta italiana. In fine non si potrebbe dire, che i secentisti scrittori avessino adulterato e intenebrato i pensieri e le parole; come fanno i presenti: a' quali par sommo pregio velare l' idea colla parola. I poeti del seicento non mancavano all' ufficio precipuo e sostanziale del poeta, di parlare a' sensi il più che è possibile; ne' prosatori non erano malmenate la grammatica e la rettorica; e i filosofi e i politici scrivevano in modo, che il lettore sapeva almeno in che mare doveva navigare. Il male de' secentisti era tutto nella superficie delle opere: cioè nella maniera di far gradire ai lettori le cose, che in verso o in prosa dicevano. Pareva ad essi che la naturale semplicità dei trecentisti e de' cinquecentisti non dovesse fare l' effetto che desideravano. Nè mal s' apponevano in quel secolo tanto gonfio di vanità e di fastosa superbia. Quindi nell' arricchire e ornare studiavano il più che potevano: e arricchendo e ornando, trascorrevano in tutte quelle bizzarríe d' immagini esagerate, di metafore ardite, di figure superflue, di concetti strani, di traslati e contrapposti e giuochi di parole; che tanto più piacevano quanto più nuovi giungevano. E che nel secento l' arte dello scrivere fusse più nella scorza che nel midollo infetta, quasi uomo d' aspetto infermo, ma di visceri sano, lo provano le opere di coloro, che furono temperati nell' uso delle immagini e negli ornamenti dello stile: e citerò questi tre scrittori famosissimi; il Bartoli, il Pallavicino, e il Segneri. Non niego, che ancora in essi non campeggi una certa artifiziosità

di dire: e che la lingua, massime nel Segneri, non cominci un poco ad alterarsi. Ma non ostante ciò (che può fare accorgere ch' eglino scrissero nel seicento) chi non vorrebbe riconoscergli e onorarli per tre solennissimi maestri della migliore eloquenza italiana?

Il simile può dirsi delle arti e degli artefici. Guasta e sformata era l'architettura. Ma la depravazione è tutta da riferire alla parte ornamentale: non potendosi accusare di piccolezza, di grettezza e di mala costruzione gli edifizi del decimo settimo secolo: anzi, quanto a sontuosità e solidità di fabbriche, non cede punto quel secolo agli antecedenti: se pure per scienza di sicuro costruire non entri loro innanzi: di che, se altre prove mancassero, basterebbe addurre quella famosissima, e appena credibile di Alfonso Parigi, che la facciata del palazzo Pitti, inclinata verso la piazza per più d' un terzo di braccio, e minacciante sollecita rovina, rimise in piombo, e con catene di ferro rassicurò per forma, che più non si dovesse temere. Della quale ingegnosissima e mirabile abilità non è a maravigliare: imperocchè l' avanzare allora delle scienze fisiche e meccaniche metteva gli architetti in sulla via di essere più eccellenti e sicuri ne' modi del solido costruire; mentrechè l' affettazione de' costumi e il desiderio di novità viziavano il loro gusto di abbellire ed ornare gli edifizi: onde accadeva, che le fabbriche, destinate per la loro vastità ad essere grandiosissime, rimpiccioliva agli occhi la profusione degli ornamenti, i quali con que' tanti tritumi di modanature, di cornici, di cartocci, di statue, e di grillaie faceva sparire ogni grandezza di linee, e con essa ogni effetto di grandezza. Ciò, come notammo, era cominciato dopo la metà del cinquecento; poi crebbe sempre, e giunse al colmo nel seicento; di guisa che il sopraccaricare gli edifizi di strani e inutili ornamenti divenne sì indispensabile, che non si potevano più guardare le opere degli altri secoli; la cui maestosa semplicità dava noia come di rozza povertà. Quindi primo vanto degli architetti d' allora fu di metter mano alle fabbriche antiche, per dar loro quella strana ricchezza, che allora si desiderava, alterando e sformando così gli

ordini antichi, che la primigenita loro bellezza rimaneva come affogata e nascosa in tanti accartocciamenti e fogliami e tritumi di bizzarrissime fantasíe.

La città, che dava maggiori occasioni alla sbrigliata immaginazione degli architetti, era Roma: dove i papi, quanto più pigliavano gusto all' ingrandimento de' loro nipoti, tanto più s' accendevano nel desiderio di veder sorgere palazzi, templi, obelischi, fontane ed altri edifizi, quasi che in essi dovessero lasciare un monumento di perenne grandezza a coloro, ai quali non potevano lasciare il triregno. Le ricchezze in quegli anni abbondavano smisuratamente alla Chiesa, nel cui seno la più parte della cristianità versava continue somme: delle quali quanto si valessero sul finire del cinquecento, e il principiare del seicento i pontefici Gregorio XIII, Sisto V e Clemente VIII per aumentare la romana magnificenza, lo mostra principalmente la rinnovazione delle due basiliche di Santa Maria Maggiore e di S. Giovanni Laterano, la cappella gregoriana in San Pietro, che soltanto d' incrostamenti di marmi costò ottantamila scudi, l' edificazione del Collegio romano, la cupola di S. Pietro voltata, ed altre opere di grandissima spesa, che non ci brigheremo qui di notare. Venuto al pontificato il Borghese, che prese il nome di Paolo V, crebbe il fervore dell'opera nelle arti. Questo pontefice, sì tenace nella contesa co' Veneziani, sì poco verecondo nell' arricchire la sua famiglia, fu d'altra parte, in que' suoi sedici anni di regno, magnifico e liberalissimo nel promovere le opere dell' architettura, facendo costruire palazzi, ville reali, acquedocci, fontane ed altri pubblici e privati edifizi. Ma l' architettura ammanieravasi ogni dì maggiormente. Era di Lombardía andato a Roma Carlo Maderno; e quantunque nel compire la chiesa di San Giacomo degl'Incurabili, nel costruire il coro e la cupola a San Giovanni de' Fiorentini, e nel condurre la facciata di Santa Susanna aveva mostrato più ingegno per guastare che per fare, pure ottenne di essere eletto primo architetto di San Pietro nel tempo, che a papa Borghese stava nell' animo il desiderio di veder terminata quella chiesa. E per terminarla non restava che il quarto braccio della croce

greca concepita da Bramante, dal Peruzzi e da Michelangelo. Ma il Maderno, volendo fare assai più, e darle maggior grandezza, guastò ogni cosa; e dove prima le parti avevano proporzione mirabile fra di loro e col tutto, poscia mutata in latina la croce greca ne uscì quello sproporzionatissimo tempio che veggiamo: e che al primo entrare sembra più piccolo che non è; la qual cosa non sarebbe, e sarebbe anzi il contrario, se di giusta proporzione non fosse privo. Il reo gusto di questo architetto apparve più ancora nella facciata: indegna d'un tempio, indegnissima di quel gran tempio, e con tali errori, abusi e deformità, che di peggio non si potrebbe fare. E pure per l'opera di San Pietro (sì il secolo s'inclinava al pessimo) venne il Maderno in tanta reputazione, che non era fabbrica d'importanza in Roma, che a lui non si commettesse, o che il suo consiglio non si richiedesse. Terminò il palazzo pontificio di Montecavallo, facendovi, oltre a vari appartamenti, la cappella e la sala; edificò la chiesa della Vittoria, meschina opera e stracarica di ornamenti. I monasteri di Santa Lucia in Selce e di Santa Chiara sono suoi lavori. Architettò per casa Aldobrandini una cappella nella chiesa della Minerva. Alla chiesa di Sant'Andrea della Valle fece il coro e la cupola. Rimodernò il palazzo Lancellotti. Fece la tribuna della Pace. Il palazzo Mattei è anch'esso opera del Maderno, ed è l'opera che meno gli faccia torto. Principiò finalmente il gran palazzo Barberini, ma la morte gli tolse di poterlo terminare.

Flaminio Ponzio fu un altro architetto lombardo, che ebbe anch'egli in Roma occasione di essere in grandi lavori adoperato. Volendo Paolo V fare in S. Maria Maggiore una cappella, che di ricchezza e di magnificenza vincesse quella erettevi da Sisto V, ne diè allogazione al Ponzio, e il Ponzio lo servì mirabilmente, ammassandovi sì gran quantità di colonne, di pietre dure, di diaspri, di lapislazzuli, e d'ogni altro ornamento di bronzi, di stucchi e di dorature, che non è possibile vedere opera di maggior lusso, e che più attesti il vano gusto di quella età. Onde, paragonando questa cappella Paolina coll'altra Sistina, si vede quanto il delirio di novità nelle cose dell'arte

era avanzato in trent' anni, che tanto è il tempo corso dalla costruzione dell' una a quella dell' altra cappella. Altre opere fece in Roma il Ponzio: e nella stessa basilica di Santa Maria Maggiore fabbricò la sagrestía. Molto lavorò nel palazzo Quirinale. Terminò il palazzo Borghese, cominciato in quella forma di cembalo col disegno di Martino Lunghi. Cominciò a ricostruire la chiesa di San Sebastiano fuori delle mura. Ma nessuna opera fece onore a questo architetto quanto la facciata del palazzo Sciarra Colonna, la quale mostra apertamente che non era l'ingegno di Flaminio sì inclinato al corrotto stile d'allora, che non vi fosse assai più tratto dall' invincibile gusto del secolo. Martino Lunghi, figliuolo d' Onorio (architetto anch' egli) ebbe gran parte in quel tempo nelle fabbriche di Roma, dove fra l'altre cose fece la facciata di Sant'Antonio dei Portoghesi, e quella di San Vincenzo e Anastasio: le quali, dice il Milizia, *sono contro ogni regola di architettura, e sembrano regolate dal capriccio più strano*. L' opera sua più famosa è la scala del palazzo Gaetani, oggi Ruspoli, nella via del Corso: e se le branche di questa scala non fossino troppo ripide e troppo lunghe rispetto alla lunghezza (difetti che possono essere derivati dalla ristrettezza del luogo) basterebbe per mostrarlo valente e ingegnoso architetto.

Il romano Gio. Battista Soria non fu allora senza fama fra gli architetti. È sua la facciata della chiesa della Vittoria, e quella di San Carlo a Catinari, delle quali il principal pregio consiste nella grandezza e ricchezza de' travertini e delle sculture. Anche la facciata e i portici di San Gregorio architettò, e anche qui cadde ne' soliti abusi. Quasi tutte le facciate furono allora appiccate alle chiese di Roma: e meglio sarebbe stato, che fossino rimaste *sfacciate*, come in Firenze, anzi che coperte di tanto *barocchismo*.

Più del Lunghi e del Soria ebbe credito in Roma Girolamo Rainaldi, discepolo del Fontana, che da giovanetto si fece conoscere al tempo di Sisto V. Ma prese il posto fra' principali architetti nel pontificato di Paolo V, d'ordine del quale compì il Campidoglio, fece il porto di Fano, edificò la casa professa

de' Gesuiti in Roma, architettò in Frascati per casa Borghese il Casino di Villa Taverna molto comodamente spartito, condusse in Santa Maria Maggiore l' altare della cappella Paolina, e costruì il ponte di Terni sulla Nera, di buona proporzione, e mirabile per essere sostenuto in tanta lunghezza da un solo arco. Queste opere diedero gran nome al Rainaldi; per lo che, condottosi al pontificato d' Innocenzo X di casa Panfili, ebbe commissione di fare un gran palazzo in piazza Navona per la famiglia del pontefice. Al solito l' edifizio è vasto: ma l' architettura ha tutti i peccati del tempo, oltrechè l' architetto nello spartito dovette servire alle strane voglie di papa Innocenzo, che spesso non sapeva nè pur egli quel che voleva: onde fu ancora più strano e goffo nel disegno di quella fabbrica, contigua alla chiesa di Sant' Agnese, anch' essa edificata per ordine del Panfili, e come si dirà più sotto, terminata dal Borromini. Il Rainaldi ebbe un figliuolo per nome Carlo, che, professando anch' egli l' architettura, divenne ancor più famoso nell' arte; essendosi maggiormente ingolfato nei disordini dell' arte; i quali appaiono nella chiesa di Santa Maria in Campitelli, *dove*, afferma con ragione il Milizia, *sono aggruppati tanti errori, che l' occhio intelligente non può tollerarne la vista.* E pure per quella selva di colonne e di pietrame in varie e strane guise lavorato, piacque infinitamente al pontefice Alessandro VII, che la ordinò, e al pazzo secolo, che tanto più godeva, quanto più gli artisti farneticavano.

Ma quelli, che veramente in Roma si disputarono allora lo scettro delle arti, e che su di esse esercitarono un assoluto e tirannico potere, furono il napoletano Lorenzo Bernini, e il comasco Francesco Borromini. Amendue si trovarono in Roma nel medesimo tempo; e quantunque il Borromini fosse stato in principio quasi come discepolo del Bernini, maggiore di anni, pure divenne presto suo emolo, e quindi nemico: e la gara accesa fra que' due, anzi che tornare in vantaggio delle arti, che professavano, come interveniva quando esse arti erano volte alla perfezione, allora fu e doveva essere tutta a loro danno; imperocchè, essendo l' età vaga dello strano e dell' esagerato,

pareva all' uno di potere vincer l' altro col maggiormente imbizzarrire in cose nuove. Quindi, quanto più il Bernini saliva in autorità per le cose dell' arte, tanto più l'altro per isgararlo usciva dalle regole della buona architettura; non pensando che, dove pure avesse vinto, doveva anzi rammaricarsi che rallegrarsi della vittoria, tutta a carico della futura sua fama. La chiesa in fondo al cortile della Sapienza con quella facciata concava, e con que' lati alternativamente concavi e convessi; l'oratorio de' padri della chiesa nuova, dove (nota il Milizia) *tutto è condotto alla rovescia, com' era il cervello del povero architetto*; la chiesa e parte del collegio di *Propaganda;* la cupola e campanile di Sant' Andrea delle fratte; la gran navata di S. Giovanni Laterano rimodernata: la facciata di Sant' Agnese in piazza Navona, e la chiesa di San Carlino alle quattro fontane, sono fra gli edifizi del Borromini quelli, che massimamente gli diedero nome ed autorità, e quegli altresì, dov' è più solenne la stranezza del suo gusto e la novità dei suoi delirii. Pare che il Borromini fusse nemico del retto: e nelle sue architetture si vede sempre un rigirare infinito di linee oblique, e come dice il Milizia, *a zig zag;* un profilare incessantemente contorto; un accozzamento di modanature di strana e diversa forma; un porre colonne sopra colonne, statue sopra statue, mensole sopra mensole con irregolare spartimento; e in fine un ornare senza misura, che lo tirava a que' cartocci, a quelle colonne rannicchiate, a que' frontoni rotti, e a tutte l'altre stravaganze di sbrigliata e insaziabile fantasía. Per altro queste stravaganze e delirii devono riferirsi alla esterior parte dell' architettura, cioè a quella che colla speciosità degli ornamenti la rende godibile e desiderabile agli occhi. Imperocchè in ciò che è comodità e solidezza di fabbriche, pochi furono savi e ingegnosi al pari del Borromini; il quale da natura sortì ingegno potentissimo e sommamente cupido di gloria. E come la potenza dell' ingegno non ben diretta lo faceva eccedere nelle cose dell'arte, così la soverchia cupidità della gloria lo fece essere ingiusto contro il Bernini, cui cercò di abbassare quanto più potè e seppe.

Esercitava il Bernini sulle arti un potere più universale, riunendo anche la pittura. E nella scultura (dove il Borromini lavorò assai meno che nell' architettura) era principe, anzi assoluto tiranno. Qui è da notare, che il Bernino usò in modo la scultura accompagnata coll' architettura, che in nessuna età, non che in quella, fu mai alcuno che facesse tante opere miste dell' una e dell' altr' arte. Felice il Bernini e l' arte, se del benefizio di riunire le tre professioni avesse saputo fare quell' uso, che ne avevano fatto i maggiori artefici del secolo antecedente. E qui, poichè mi cade in proposito, vo' ripetere, che uno scultore senza essere architetto, e un architetto senza essere scultore sono artisti per metà, e privi d' un gran mezzo a riescir perfetti sono gli scultori e gli architetti, che non si conoscono di pittura. Ma la colpa del Bernini (e stimiamo che sia questa fra le maggiori sue colpe) fu di servirsi di un' arte per danneggiar l' altra, dacchè volle uscire da quei limiti, che sono a ciascuna posti secondo la loro più intima e particolare indole.

Ma non è dubbio al mondo, che il Bernini non nascesse con tali disposizioni al bello, che piuttosto dovesse riuscire a raddirizzare e rinnovare la scultura e l' architettura, che a farle precipitare a rovina estrema. Lo mostrano le prime sue opere, che a ragione fecero stupir Roma; e senza dire de' molti e bellissimi ritratti in marmo e in bronzo, chi non loderebbe la sua statua di S. Bibbiana, e i gruppi di Enea e Anchise, di Apollo e Dafne, e del rapimento delle Sabine, nelle quali opere è forza ammirare un' esecuzione, per la quale il marmo è ridotto quasi a flessibile cera, senza che l' affettazione e l' esagerazione ti offendano? Rispetto poi alla sua professione di architetto, dice l' inesorabile Milizia, che *la gentilezza, la leggiadria, e la sveltezza spiccano in tutti i suoi edifizi, così che piacciono subito anche agli ignoranti. Egli intese assai bene la meccanica e la condotta delle forze moventi. Seppe ben adattarsi ai siti obbligati ed angusti, e trarne vantaggio. Il tutto insieme nelle fabbriche è buono e armonioso: graziosa la sua maniera di profilare, e vaghi i suoi orna-*

menti, benchè talvolta alquanto profusi. Egli soleva dire, che convien qualche volta uscir fuori di regola. Questa è una massima molto equivoca. Dalle regole costanti e fondate nell' essenza dell' architettura non si può mai uscire. Si può bensì allontanare da quelle regole arbitrarie, che son piuttosto dettate dalla pedanteria e dall' esempio delle cose antiche, che dalla ragione. Per difetto di questa necessaria distinzione il Bernini, in vece di togliere all'architettura qualche abuso, l' ha infrascata piuttosto di nuove licenze. Agli ordini egli non ha conservato sempre il loro particolare carattere; si è dilettato di frontoni rotti, e di metterli dove non devono essere; ha incartocciato, ha sbiecato, ha interrotto con risalti, ha intrecciato rette a curve, ed alla bella semplicità ha sostituito un' elegante bizzarria. Ho recato queste parole del Milizia, primieramente perchè contengono savi ed utili avvertimenti, e poi perchè servono direttamente a provare, che il Bernini non peccò in architettura, che perchè volle, e volle per quella sua eccessiva inclinazione al pittoresco, che tanto altresì gradiva agli uomini del secento. E certamente, s'egli delle cognizioni e dell' esercizio, che aveva nelle cose della pittura, si fosse giovato per condurre le statue e i gruppi con miglior disegno e grazia, e per dare agli edifizii un aspetto di grandiosa e bene accordata bellezza di ornamenti, poteva ringraziare il cielo che gli avesse largito anche il dono dell'arte della pittura: ma egli negli effetti della pittura tolse il motivo di fare uscire la statuaria da' suoi giusti confini, e questo abuso lo spinse ad abusare eziandío l' architettura, cioè a darle come alla scultura un andamento sregolato. Di che fanno fede specialmente le sue opere miste dell' una e dell' altra arte, nelle quali vedi la statuaria ammanierata nelle mosse, ne' panneggiamenti, nelle positure per volere far l' effetto della pittura assai più che la sua natura non comporta: e l' architettura insiememente per seguire e conformarsi alle stranezze della scultura, uscir di proporzione, caricarsi di volute, di festoni, di padiglioni e frangie di bronzo, e d' altre superfluità inutili e fastidiose. Un monumento del-

l' ingegno del Bernini che mostri il vizio, che qui accenniamo, è la Confessione di San Pietro, una delle più grandiose opere che papa Urbano VIII gli fece fondere; per la quale l'artista durò nove anni di ben remunerate fatiche, senza per altro ottenere altro intento che di togliere alla vista con uno sterminato ingombro di bronzi la desiderata ampiezza del tempio; che nel centro e sotto la gran cupola dovette accogliere l'immensa macchina con quel gravissimo baldacchino, che in altezza non cede ai più grandi palazzi di Roma, e con tutte quelle colonne attorcigliate ed altri ornamenti strani e contorti, che tanto s'accordano coll'architettura della chiesa, come gli urli delle musiche odierne con la grave melodía de' maestri antichi. Ma chi potrebbe dire il piacere che quell' opera fece al secolo contorto? *Degna casa d'apostoli, erario del cielo, macchina eterna, e sacrario di devozione,* la chiamò monsignor Lelio Guidiccioni, attorcigliato nelle frasi come il Bernini nelle colonne della Confessione. Più d'ogni altro se ne compiacque il papa, che, avendo chiesto a un prelato, che somma credeva potersi dare in ricompensa di sì magnifico lavoro, e avendogli quello risposto: *Una catena d'oro della valuta di ducati 500,* Urbano riprese: *Bene, la catena per voi, e l'oro per Bernini;* e gli fece dare dieci mila scudi, e un mondo di benefizi sopra diverse chiese.

Da quel momento in poi le commissioni del papa per opere piovvero. Nè fu impresa d'importanza, che non fosse al Bernini affidata: a lui la costruzione di fontane, di palazzi, di chiese, di campanili, e di monumenti. Tutto era il Bernini per il papa, e tutto il papa per il Bernini. Talchè rimase dubbio se fosse nell'artista (architetto, macchinista, scultore, fonditore e pittore) maggior velocità e risoluzione incredibile di operare, o nel regnante più insaziabile desiderio di veder lavorare. Certo è, che nella storia delle Arti si trovano sempre gli straordinarii artisti sorgere sotto straordinarii principi. Nè dopo papa Giulio e papa Leone aveva avuto il trono pontificio un uomo, che desiderasse più d'Urbano VIII lo splendore delle arti civili. Se egli fosse veramente letterato

e scienziato, lasciamo stare. Ma non si può dubitare ch' egli non avesse grandissima ambizione di apparir tale: onde co' letterati e scienziati giunse ad esercitare un' astiosa emulazione, sconvenevole ad un principe; come diè a vedere l' infelice caso del poeta Ciampoli, cacciato di corte, dove prima era accettissimo. E credo che per la detta ambizione s' inducesse in gran parte Urbano a favorire la svergognata guerra contro Galileo, tanto da lui (essendo cardinale) amato e protetto. Imperocchè i nemici di quella celestiale virtù, che vedevano per essa finire il loro impero, fondato nell' errore e nel sofisma delle peripatetiche scuole, persuasero al pontefice (il quale si teneva per il primo dotto e scienziato del secolo) che nell' opera dei Dialoghi aveva Galileo inteso di figurar lui nella persona di Simplicio. Coll' ambizione letteraria e scientifica congiungeva Urbano quella di veder ricca e grande la sua famiglia: verso la quale usò maggiori larghezze, che non sarebbe stato lecito a chi avesse voluto con rettitudine tenere il seggio di principe e di capo della cristianità.

Ma nessuno amore per altro il dominò così, come di accrescere potere e lustro alla Santa Sede. E ne diè non dubbia testimonianza nell' acquisto di Urbino; chè non ostante l' estrema tenerezza ch' egli aveva per i suoi, volle piuttosto quella città incorporata al dominio papale, che smembrata e data in governo al suo nipote Taddeo, che tanto vi agognava. Un uomo adunque sì vago di aver fama nel mondo e come gran dotto e come gran monarca, doveva ardere di desiderio che il suo nome fosse impresso sopra monumenti pubblici, i quali ai presenti e agli avvenire testimoniassero la grandezza e nobiltà del suo animo. E che egli per fasto e non per amore alle arti caldeggiasse e promovesse tanto le opere degli artefici, lo mostra quel vandalico spoglio di bronzi, che per la Confessione di S. Pietro fece ai lacunari all' antico Panteon, rispettato dai barbari del settentrione, che Roma più volte assalirono: onde ne uscì quel motto ripetuto infino a noi: *Che i Barberini fecero quel che non avevano fatto i barbari.* Proprio era beato papa Urbano nel distruggere e rifabbricare: e se avesse distrutto il

cattivo e rifabbricato il buono, la posterità benedirebbe il suo nome; ma la cosa andò a rovescio; dacchè le arti d'allora erano in sul falso; e ve le manteneva sopra ogni altro la tirannica autorità del Bernini. Costui, se fu caro ed accetto in corte di Gregorio XV, e da lui ricevette il titolo di cavaliere, e con esso importanti pensioni, salì ad una fortuna che non poteva desiderar maggiore sotto Urbano, il quale, avendolo amato e protetto da cardinale, credette da papa che, avendo il Bernini, non dovesse più a Giulio II invidiare Michelangelo. E come Giulio aveva ordinato al Buonarroti il suo sepolcro in vita, così Urbano richiese il Bernini, che lo soddisfacesse della medesima ambizione; l'ultima cui giunga l'orgoglioso pensiero dell'uomo.

Ma nè pure Urbano vide l'opera compita: la quale cominciata due anni avanti la sua morte, non ebbe termine, che trenta mesi di poi. Ben per altro a lui non fu, come al ligure pontefice, invidiato così quell'onore dai papi successori, che non si dovesse compire secondo che l'artista l'aveva immaginato. Contano che Innocenzo X di casa Panfili volle essere presente al discoprimento del sepolcro di Urbano. Chi prendesse poi a riferire le adulazioni de' poeti nell'encomiare il soggetto, e l'artefice del monumento, increscerebbe a sè stesso, e a que' lettori che hanno a schifo la lode del falso. Basti, che l'artifizio dell'adulare giunse a tale, che le maggiori stranezze e goffaggini dell'artista si esaltavano come le più belle e gloriose allusioni al nome e gesta del morto pontefice. Proprio in questo monumento di Urbano VIII, (a petto al quale è un oro di castigata bellezza quello di Paolo III che gli è di contro, scolpito da Guglielmo della Porta, non senza scostarsi notabilmente dalla bella semplicità degli antichi) si vede l'avanzamento al cattivo, che fece l'arte da papa Farnese a papa Barberini; e si vede altresì interamente manifestarsi l'indole berninesca; tutta diretta a sorprendere col falso splendore d'una lussureggiante esecuzione. Si sa che egli fin dai primi anni studiò indefessamente nel maneggio de' ferri, e nel trattare in guisa il marmo, da levargli ogni apparenza di durezza,

e ridurlo quasi alla flessibilità della cera. Per lo che, guardando le prime sue opere di scarpello, bisogna confessare che il morbido e il pastoso delle carni vi si godono come forse in nessun altro scultore stato prima di lui. Ma in processo di tempo, e quanto più la fortuna col favore dei principi e coll' ammirazione de' popoli gli apriva il grembo, abusò in guisa della sua mano, che dal morbido andò nel floscio, dal leggiadro nell' affettato, e dal nuovo nello stravagante. Di che nel detto sepolcro Urbaniano fanno testimonianza la figura della Carità con quella mammella premuta di contro alla gota d' un fanciullo, e mostrante sazievole ridondanza e flosciaggine: la figura del papa affogato negli eccessivi abiti sacerdotali, e in attitudine non si sa se di benedire o di gesticolare; la figura della Giustizia che par voglia riposarsi, anzi che dolersi dell' estinto pontefice; e in fine quel brutto scheletro della morte, che scrive su di un libro il nome di Urbano, con la più strana allusione, che mai si possa immaginare; senza dire de' capricciosi e sgarbati panneggiamenti, che proprio per il Bernino divennero nelle sculture una specie di addobbo uniforme, e non ad altro buono, che ad accrescere vanamente la massa dell' opera. Non si può negare, che il tanto favore di Urbano VIII verso il Bernini, non servisse che a farlo maggiormente prevaricare: e non deve arrecar maraviglia: perchè come lo avrebbe spinto a salire se avesse avuto l' ingegno dirizzato alla perfezione dell' arte, così, avendolo rivolto alla corruttela, lo indusse a far più e peggio. Pareva che il Bernini avesse in appalto le arti: e disponesse della mano di tutti gli artefici viventi, come di manuali esecutori delle sue invenzioni; onde nacque quell' assoluta tirannia, sotto la quale le opere di scultura e di architettura, non avendo che una sola e sazievole impronta, mostrarono, come disse uno scrittore moderno, *piuttosto l' aspetto di manifatture, che di produzione di vari ingegni.*

La morte di Urbano VIII fece credere, che la fortuna del Bernini, avendo con quella lunga, eccessiva ed insolente prosperità provocato l' invidia di molti, dovesse cambiarsi sotto il

nuovo papa. E in effetto non restarono i suoi emoli, e particolarmente il Borromini di movergli la più aspra guerra. Indegna cosa vedere questi due artefici darsi tanto addosso, e con tanto livore rimprocciarsi i proprii peccati nel tempo, che davansi la mano per rovinare sempre più col loro esempio le povere arti del bello. Pretesto agl' invidiosi del Bernini fu la fabbricazione dei campanili sulla facciata di S. Pietro. Contano, che, avendo voluto papa Urbano il compimento di quella mostruosità, secondo il mostruoso disegno del Maderno, diè commissione a chi nel suo regno tutte le commissioni ingozzava, perchè i due campanili (che non si sa a che vi stiano) costruisse. Il Bernini non aveva ancora compita l'opera, che uno de' campanili cominciò a muovere, e dietro ciò a screpolare in varii luoghi la facciata. Non parve vero agli avversari del troppo fortunato e borioso cavaliero di romoreggiare contro lui. « Ecco (dicevano) il frutto della sovrana ingiustizia, di accumulare tutte le grazie e tutti i lavori in uno, quasi che altri non vi sia in Roma atto a fare una fabbrica o una scultura. » Ma Urbano stette saldo, e, mentre visse, non la spuntarono. Assunto il Panfili, che si chiamò Innocenzo X, corsero a lui, e rappresentandogli il male colla testimonianza del campanile mosso e danneggiante la facciata, lo indussero con la venale mezzanità di alcuni ministri a ordinare che si diroccasse. Se non che il trionfo dell' invidia fu momentaneo. E non andò guari, che al Bernino si ricambiò nuovamente in prospera l'avversa fortuna; non essendo stato pontificato, in cui tante vie si aprissero al mutabile favore della corte, quante in quello d'Innocenzo X: il quale per indole amava la giustizia, ed avrebbe desiderato di esercitarla con incorruttibile fermezza; ma i suoi parenti sì lo voltarono, che, secondo che ad essi pareva meglio e più utile, lo fecero deliberare. Che non avrebbe ottenuto chi avesse avuto un po' di buona raccomandazione con D. Olimpia Panfili, cognata, amica ed arbitra dei maggiori consigli del papa? Più volte ne' governi de' principi si è introdotto il potere donnesco, ed ha superato ogni altro, come quello che vince colle lusinghe. Ma non s'era mai veduto in Roma così apertamente

e dispoticamente sedersi al lato del pontefice una femmina, e maneggiare i più gravi negozi dello Stato.

La fortuna del Bernino fu, che il suo modello della fontana di piazza Navona, fatto ad istigazione del principe Lodovisi, e posto insieme cogli altri nel palazzo Panfili, piacesse a D. Olimpia, che insieme col papa era andata a vederli, perchè, giudicato subito il migliore, e ordinato che fosse messo in opera, si porse al cav. Lorenzo tutto il destro di vendicarsi de' suoi avversarii, e tornare in tutta la grazia della corte. Erano state erette in Roma col suo disegno alle tre fontane, quella di piazza di Spagna, l'altra del Tritone in piazza Barberini, e quella in piazza della Minerva; ma in nessuna di queste mise così a prova l'ardimentoso e bizzarro suo ingegno come nella sopraddetta di piazza Navona, colla quale doveva far tacere e vergognare l'invidia, che si era contro lui sollevata. Fu creduto allora, che la figura del Nilo, posta di contro alla chiesa di S. Agnese in atto di velarsi con un panno la fronte, avesse il senso di mostrare che fino le statue coprivansi la fronte per non vedere gli errori della facciata del Borromino. Comunque sia, per quest' opera, che colla sua straordinaria magnificenza maravigliò tutto il mondo, e particolarmente il Pontefice e la Cognata, riprese il Bernino il di sopra nelle arti, e fu allora che il Borromino, disperando di più togliergli il campo, cadde in sì strana e indomabile malinconía, che, divenuto in ultimo frenetico, s' accelerò con una spada la morte.

Riposta adunque come in trono l'autorità del Bernino, seguitò a tiranneggiare le arti come un assoluto signore con un popolo di schiavi: e nel successore d'Innocenzo, che fu Alessandro VII, trovò per antica amicizia tutto il mezzo da signoreggiare. Questo pontefice, del quale tutti hanno lodato le rare virtù di prudenza, di carità e d'illibatezza, fu anche amadore, e amador sincero, delle lettere e delle arti; nel cui splendore civile e durevole, più che negli eccessi del lusso e nelle vanissime superbie del patriziato, volle dare a conoscere che nasceva da una delle più antiche ed illustri famiglie di Roma. Quindi se ogni gran letterato ed artista fu caro a papa Ghigi,

carissimo gli fu il Bernino: col quale intendeva di condurre grandissime imprese: e certo per grandezza e magnificenza non si poteva desiderar più della piazza di S. Pietro, con quel portico a quattro fila di smisurate colonne; chè, veduto nel mezzo della piazza, par d' essere in una specie d' anfiteatro; cui accrescono vaghezza e sontuosità le due strepitose fontane, e l' antico obelisco. Torno a dire, che chiunque trae alla piazza di San Pietro, è forza che a prima vista rimanga attonito e sorpreso da tanta grandezza e magnificenza; ma guai se con occhio d' artista prendesse a considerare tutto quello ammasso di architettura. Nella piazza nota il Milizia due inconvenienti, che ci piace riferire colle stesse sue parole. Il primo inconveniente è, *che, situandosi* (lo spettatore) *verso l' estremità del diametro maggiore dell' elissi, niente o poco si vede della facciata della Chiesa;* cosa manifestamente disdicevole all' occhio. L' altro inconveniente è, *che, servendo que' portici di comunicazione alla chiesa, comunicarvi per una curva è incomodo e dispiacevole.* Non di meno l' opera del Colonnato con quella proporzionata e grandiosa maestà di ordini può annoverarsi fra le più ammirabili, che mai abbia prodotto in Italia l' architettura dopo il suo risorgimento. Se non che il lavoro, dove maggiormente rifulse l' ingegno architettonico e meccanico del Bernino, fu la scala regia, cioè quella che dal portico conduce alla Sala di Costantino. Vi era prima un oscuro precipizio; e da quella oscurità, senza dire della ristrettezza e irregolarità del luogo, seppe il Bernino cavare una scala luminosa, agevole, maestosa, e adorna di colonne d' ordine ionico; talchè sembra che non la scala al luogo, ma il luogo alla scala abbia servito. Narrano che il Bernino aveva sempre in bocca questa eccellente massima: *Che l' abilità dell' architetto si conosce principalmente in convertire i difetti del luogo in bellezza.* Si sa pure, che esso Bernino di nessun' opera pregiavasi tanto, quanto di questa scala, e soleva riguardarla il maggiore ardire, ch' ei si pigliasse mai: e tale che, se prima di mettersi a così fatta opera l' avesse trovato scritto da alcun altro, non l' avrebbe creduto. Quindi sarebbe ingiusto fargli carico, se

dalle consuete regole dell' arte edificatoria uscendo usasse d' una certa licenza per altro ingegnosissima: che mal' imiterebbe chiunque non fosse fornito d' un intelletto, tanto pronto, tanto ardito, e tanto destro quale fu conceduto al Bernini, il quale se bisogno aveva, era di tenerlo in quel freno, che il sano gusto e le buone ragioni dell' arte domandano.

Attendeva il cav. Lorenzo alla grande opera del Colonnato, e alla fabbricazione della regia scala, quando il papa, a cui col veder molto e grandiosamente operare, cresceva la voglia di sempre nuove e grandiose opere, lo richiese di por mano al lavoro della cattedra di San Pietro, tutta di metallo dorato, che costò quanto sarebbe bastato alla edificazione d' un tempio. E certo se la grandezza della mole e il prezzo del metallo fossino i testimoni della bontà delle arti, detta cattedra dovrebbe esser posta fra le migliori cose, che le seste e gli scarpelli hanno mai prodotto. Ma chi perdonerebbe al Bernini quelle gigantesche figure de' quattro dottori della Chiesa, sconciamente involti in una farragine di pieghe crude e taglienti, i quali senza alcuna fatica, e quasi come stessino in positura di farsi ritrarre, sostengono il peso della cattedra? E nella forma della cattedra chi potrebbe guardare senza fastidio tutte quelle volute ed accartocciamenti, che sono l' estremo del pessimo gusto nelle cose delle arti? Peggio ancora, cioè con più licenza di prima, si portò il nostro cavaliere nelle statue sul ponte Sant' Angelo, condotte nel pontificato di Clemente IX di casa Rospigliosi, e nel monumento sepolcrale di Alessandro VII, disegnato lui vivente, ma condotto nel tempo che regnò Clemente X. Bisogna ben dire, che, quanto più il Bernini respirava l' aura favorevole della corte, tanto maggiormente diveniva manierato: e andò tant' oltre, che in ultimo non s' accorse più delle sue stravaganze, che gli erano lodate come cose d' un ingegno non più veduto. Tutto travolgeva l' amore della novità: e per essa il Bernini, in nove pontificati splendidissimi, ne' quali visse (essendo nato sotto Clemente VIII, e morto sotto Innocenzo XI) salì in tanta riputazione, che niente altro mancava alla sua felicità che il temperarla.

Nè si dee tacere, che ad ammassargli tanto favore di serenissimi, di eminentissimi e di beatissimi, molto cooperò l'amicizia, ch'egli accortamente mantenne co' Gesuiti: i quali, e come cavaliere e ricco uomo amarono lui, e come potentissimi in quel tempo e aventi e volgenti le chiavi del cuore di tutti i monarchi e di tutti i signori, poterono raccomandarlo efficacemente. Più volte a visitarlo nella sua casa andarono papi e cardinali in gran pompa. Che più? Re e reine ambirono di averlo per amico, e le intere città si levarono per festeggiarlo. Era una spezie d'idolatría a carico dell'arte, che sempre più si ammanierava. Quando io penso al come il Bernini fu richiesto da Luigi XIV, perchè facesse un disegno per il palazzo del Louvre, e più al come si condusse in Francia per mandarlo ad esecuzione, non posso fare a meno di persuadermi, che niente guasta tanto l'ingegno degli artefici quanto la vanità degli onori: vanità maggiormente sentita in quel secolo, in cui le ricchezze e i gradi traviavano per forma la mente degli artefici, che nel fasto trovavano la principale loro soddisfazione. Bello e desiderabile è, che l'età onori un grande artefice: ma brutta cosa è altresì, che gli artefici si levino in superbia, e posta in dimenticanza la semplicità de' costumi, prendano quei modi di vita, che a chi non ha altro da mostrare si comportano. Un artefice, che vuol farla da signore, non perverrà mai a gloriosa meta. Ma nel secento le corti corrompevano gli uomini, e gli uomini corrompevano le cose, e le cose che meno dovrebbono guastarsi, come sono le lettere e le arti, alle quali è madre legittima e norma infallibile la natura. Ma che vale? I professori delle belle lettere e delle belle arti sapevano, che senza mostrarsi carichi di titoli, di ciondoli e di patenti, senza tener casa principesca, senza viaggiare come un re viaggerebbe, senza farsi aspettare e riverire, senza in fine risplendere in vestiti, in cocchi, in livree, in cavalli, in altre boriose vanità, non avrebbero avuto tanto credito appo l'insano volgo de' principi e della plebe. L'ispido Michelangelo, il modesto Raffaello, il semplice Andrea, il meditativo Lionardo e l'ingenuo Correggio non avrebbero co' loro costumi trovato facile ammirazione fra

gli uomini vani del secento. Per questo i Caracci, e segnatamente Annibale, che pregiavasi d' una certa rusticità, sperimentarono piuttosto le amarezze dell' avversa, che i godimenti della prospera fortuna; e il povero Domenichino (il più sublime artista del suo tempo) quanta ingiustizia dai coetanei non gli convenne sopportare? Ma i cavalieri artefici erano posti in cielo e magnificati, e se col loro ingegno, adulterato dalle ricchezze e dai titoli, inclinavano ad ammanierare l'arte, gli applausi (grande e invincibile seduzione) vie più gli spingevano a far peggio. Io non so cosa propriamente sarebbe riescito il Bernini, se fosse nato uno o due secoli avanti. Non contrasterei a chi pensasse, che a nessuno de' più solenni maestri d'allora sarebbe rimasto indietro, perchè di prove incontrastabili, che avesse ingegno grande, ne ha date più d' una, in mezzo ai capricci e alle stravaganze d' un' arte corrotta. Ben credo che senza l' eccitamento del secolo, nei costumi, ne' vestiti, nei modi esagerato, non sarebbe corso così alla scapestrata a cacciarsi sotto i piedi ogni buona regola: e ne sia riprova, che cominciò bene, peggiorò col favore incontrato nelle corti, e quando questo favore non ebbe più limiti, nè pure ebbe più limiti la sua immaginazione riscaldata dalla insolente fortuna. Vo' notare, che il Bernini finì di guastarsi in quell' affettatissima e corrottissima corte di Luigi XIV, dove, in que' sei mesi che vi si trattenne, fu così blandito e accarezzato da ognuno, che fanno nausea le tante cose riferite dagli scrittori della sua vita. Basti ch' era divenuto un uomo di *moda*, e il delirio della *moda* andò tanto oltre, che, facendo un giorno il ritratto del re, avendogli acconciato la capigliatura in un certo suo modo, tutti incontanente, per far la corte al re e all' artista, seguitarono quell' accomodatura di capelli, che fu chiamata alla Bernina. È vero, che ai dì nostri si è veduto molto di peggio; e non un artista, ma le *ballerine* hanno dato nome e fama alle usanze più strane. Non è facile trovare esempi negli altri tempi, che scusi le scempiaggini d' oggi!

Ma tornando al Bernini, dopo le cose discorse ognuno lo griderà il maggior corruttore dell' arte, e ognuno dirà che me-

glio sarebbe stato ch' egli nato non fosse. Nè a questi lamenti noi sapremmo opporci, comecchè sia da avvertire, che chiunque altro allora avrebbe fatto per avventura peggio, che non fece esso Bernini, e certamente non avrebbe compensato i vizi del cattivo gusto con tanto e fecondo ed universale sapere. Chi più meccanico di lui? Chi più ingegnoso? Chi più pronto a superare le più gravi difficoltà che nella fabbricazione s' incontrano? Io comporterei agli architettori d' oggi tutte le stranezze, i capricci, e licenze berninesche, se immaginar mi sapessero un edifizio con un quarto di quella grandezza, solidità, e spartimento, che nelle fabbriche del Bernini si ritrovano. Laonde considerando le sue principali opere di architettura, e particolarmente il colonnato di San Pietro e la regia scala, non so se la posterità, anzi che dire che meglio sarebbe stato che il Bernini non fosse nato, non debba piuttosto ringraziare il cielo che l'abbia fatto nascere; tanto più che dopo quelle opere (poniamo minori di bellezza a quelle erette ne' secoli antecedenti) niente più si è veduto in architettura, che avesse dell'antica grandezza. E stimo col conte Cicognara, che il Bernini, mentre colle opere di scultura fu idoleggiato nel suo secolo, col colonnato e colla scala regia assicurò l' ammirazione de' posteri. Non fu il Bernini meno onorato morto di quel che era stato onorato vivo: e senza dire dello splendore dei funerali, che accompagnarono il suo trapassare da questa vita, le penne de' letterati, dice il Baldinucci, *si stancarono in comporre elogi, sonetti, canzoni, ed altri eruditi versi latini e volgari.* Non voglio tacere il ritratto, che ne lasciò scritto lo stesso Baldinucci. Nel qual ritratto si veggono i germi di quel suo ingegno eccessivo, licenzioso, e spasimante di novità. *Fu il cavalier Lorenzo Bernino uomo di giusta statura, di carni alquanto brune, di nero pelo, che poi incanutì l' età. Ebbe occhio spiritoso e vivace con forte guardatura, ciglia grandi e di lunghi peli, fu ardente nelle operazioni, e col suo parlare efficacemente imprimeva. Nel comandare con nulla più che col solo sguardo atterriva. Fu assai disposto all' ira, onde facilmente s' accendeva, e a chi di ciò biasimava, rispondeva, che quello*

stesso fuoco, che più degli altri era solito infiammarlo, facevalo anche operare assai più, che altri non soggetti a tal passione non fanno.

Meglio sarebbe stato, che di questo fuoco ne avesse avuto meno: che meno altresì avrebbe trasmodato e corso nelle esagerazioni dell' arte; e meno avrebbe imposto colla sua tremenda autorità a quanti artisti allora erano in Roma, perchè lui seguitassero, come servi un padrone assoluto. Qual differenza! Michelangelo gridava, che non l' imitassero, perchè si sarebbero ingoffiti ed avrebbero guastata l' arte. Il Bernini voleva, che i suoi contemporanei non fussino che imitatori fedelissimi della sua maniera: nè dai suoi modi si dovessino scostare d' un passo: anzi avessino più sembiante di meccanici esecutori delle sue invenzioni, che di liberi concepitori di opere. Ripeto che la sua autorità nelle arti fu assoluta tirannía, che durò mentre visse, e più anni dopo. Per la qual cosa, dove i michelangioleschi si diedero liberamente a ormare Michelangelo, chiunque avesse voluto essere allora non tutto berninesco, era certo di non venire in fama, o di ottenerla tardi e con difficoltà: come intervenne ad Alessandro Algardi bolognese, il quale, avendo voluto tentare di sottrarsi alla dispotica autorità del Bernini, cercando di trasportare nella scultura que' modi, che avevano in pittura usato i Caracci e Domenichino, appo i quali erasi educato e formato il gusto, stette lungo tempo prima di avere grandi commissioni, mendicando qua e là una sorte, che non ebbe mai lietissima. Se il Bernini non avesse mantenuto sulle arti quel tirannico imperio, che abbiamo detto, chi sa che l' Algradi non avesse operato in pro della scultura quello che pochi anni avanti avevano i Caracci operato in favore della pittura? Ecco una prova, che non sempre il rifiorire d' un' arte è collegato con quello d' un' altra; e spesso de' casi fortuiti hanno impedito piuttosto all' una che all'altra il tornare all' ottimo. Fortuna pei pittori fu, che al sorgere de' Caracci non era alcuno, che con un' autorità pari a quella del cav. Bernini tenesse in ceppi la loro arte; imperocchè i discepoli di Michelangelo non erano

in fine che dei servili imitatori, e tanto avevano credito, quanto che ritraevano più del maestro: oltrechè in quel tempo i maggiori discepoli, come il Vasari, il Bronzino e il Salviati, eran morti, e gli altri michelangioleschi non porgevano che un lontano ritratto del tanto venerato esemplare. Proprio la pittura basiva quando vennero il Barocci, il Cigoli e il Caracci; e per conseguenza fu ad essi facile in quel languore di tirarla su, e rinvigorirla. Ma l' Algardi ebbe che fare con un' arte, che non se ne iva in languore, ma sì bene in pazzía, e col far atti da pazzo levava gran rumore di sè, e divertiva il secolo spasimante delle stravaganze. Non sarebbero bastate tutte le catene del mondo per ritenere la scultura e l' architettura nel furore, in che erano per opera del Bernini e del Borromini. Quindi è, che, sebbene l' Algardi non apparisse servile, come nota anche il Cicognara, e mostrasse anzi uno stile migliore di quello degli altri coetanei, pure dal vizio comune di far uscire la statuaria dai confini segnati dalla natura, non si ritenne; inclinando anch' egli soverchiamente al pittoresco. Concedo, che i modi della pittura ch' egli traeva e trasportava nella scultura erano tratti da ottimi esempi; e sì nel fare gl' ignudi come nel panneggiare le figure, si conosceva uno che imparò a modellare sulle belle maniere del Domenichino. Ma tuttavía anch' egli spesso ne abusava, e cadeva nel general vizio di ammanierar l' arte sua per isforzarla troppo ad uscire del naturale. In fine, quantunque da gran maestro, ancor egli delirò per esser nuovo, e così rendersi amica e favorevole l'età, che era tutta assorta nell' ammirazione del Bernini. Di ciò facciano fede le sue opere nella romana basilica di San Pietro, che sono le sue principali; avendovi posto tutto sè stesso, dovendo competere con quasi tutti gli scultori ed architetti viventi, che nell' immenso tempio avevano inesauribile materia di lavoro; e nelle vastissime e magnifiche sepolture papali lasciavano il maggior testimonio dei delirii del loro ingegno. Proprio chi vuol conoscere quel che seppe e volle l' arte del secento, dee condursi a fare un giro per entro a quel gran teatro; dov' è dubbio, se il fasto de' pon-

tefici o l'immaginazione degli artefici traripasse maggiormente; ma è certo che l'una fu all'altro del tutto confacevole; giacchè i papi volevano risplendere vivi e morti, e le arti riponevano nel lusso la loro maggior gloria. Il sepolcro di Leone XI, opera dell'Algardi, non manca, al solito, di magnificenza. Ma quella statua del papa seduto sopra del monumento co' lembi del piviale su' ginocchi, è d'una gravezza disdicevole; e le due figure della regia Maestà e della Liberalità, avviluppate in quei brutti panneggiamenti, ed eseguite da due suoi scolari, riescono assai goffe, e piuttosto a ingombro che a grandezza del monumento strano. Ma che diremo del gigantesco bassorilievo dell'Attila, che si vede in San Pietro nell'altare di San Leone I? Se il lungo e il largo e il profondo dovessero dar norma a giudicare delle opere, bisognerebbe dire esser questa la più bella o delle più belle, che mai uscisse dall'ingegno degli scultori. E in fatti allora che in gran parte si giudicava dalla grandezza della mole, e dalla quantità del lavoro, fu detto il più bel parto de' moderni scarpelli, per il quale, chi si fosse mosso da lontani paesi per vederlo, avrebbe bene speso il tempo e il disagio. Oggi questa lode, data dal Baldinucci, quando il giudicare in arte non era più retto dell'operare, nessuno ripeterebbe, comecchè ancor oggi, guardando l'enorme composizione dell'Algardi, è forza confessare, che se mai fu gente, il cui ingegno spiccasse in opere non commendabili, sono i secentisti, nati al bello e al grande, e dal bello e dal grande disviati per eccesso di troppo cercarne.

E di qual altro secolo si può raccontare questo miracolo: che uno scultore divenuto cieco seguitasse a lavorare non solo, ma a fare ritratti di naturale somigliantissimi, come per avventura non facevano quelli che vedevano? La cosa in vero sembra favolosa, e per tale la riterremmo, se il Baldinucci non ci assicurasse di aver egli stesso veduto lavorare Giovanni Gonnelli, detto il cieco da Gambassi, piccolo castello nel territorio di Volterra; il quale, dopo avere imparata l'arte da Pietro Tacca scultore, perdette la luce degli occhi in età

di 20 anni. Nè avvilito e impedito dalla cecità lasciò i ferri: *e facendo,* come dice lo storico, *che l'ufficio degli occhi facessero le mani,* lasciò opere, che, non che a un cieco, avrebbero fatto onore a uno che cieco non fosse stato; anzi osserviamo, che il suo fare fu più purgato di quanti operavano in quello sfrenatissimo secolo: in cui quasi sarebbe stato desiderabile per l'utile dell'arte, che tutti gli artefici fossino stati ciechi, dacchè così esercitavano il loro ingegno, che era grandissimo, senza essere distolti dalla verità della natura da tanti e pubblici e privati testimoni di affettazione e di corruttela. In fatti quasi come cieco volle essere un tal Ottaviano Janella ascolano, il quale, datosi specialmente ai minutissimi lavori (coi quali è gran fatto l'aver potuto maravigliare il secolo sì avido del colossale e del macchinoso) si formò uno studiolo di disegni, intagli, e modelli tutti presi dall'antico o dagli artefici del cinquecento, e in questo studiolo rimase come seppellito. Onde per le strane e lentissime fatiche mancò di anni 25, lasciando tanto maggior desiderio di sè, in quanto che fu il solo, che seppe e volle fuggire l'esempio berniniano.

Se il bassorilievo dell'Attila è il maggior monumento dell'ingegno dell'Algardi nelle opere di scultura, la romana villa Panfili è il testimonio più splendido del suo ingegno in cose d'architettura. Egli avuta la commissione dal principe D. Cammillo, nipote di papa Innocenzo, non solo fece quel comodo palazzino, imitando una pianta del Palladio, ma diede altresì il disegno per le fontane, viali, ed ogni altra dilettevole vista, che per la leggiadría di tutte queste cose fu detta *Bel Respiro.* Ancora in questa villa si conosce, che l'Algardi avrebbe per indole e per educazione dirizzato il suo ingegno a far bene, se il gusto del tempo non l'avesse travolto. E di questo travolgimento sono pur troppo manifesti i segni nella gran facciata della chiesa gesuitica di S. Ignazio, e nell'altar maggiore della chiesa di S. Niccolò da Tolentino, che il Milizia chiama, ed ha ragione, *un capo d'opera d'abusi.* Morì l'Algardi di 52 anni, e morì anch'egli cavaliere. E che si poteva essere allora grande artista senza essere cavaliere? Ma

questi cavalieri artisti rovinarono le liberali arti, e il fomite principale della corruzione era Roma, dove allora in tanta e svariata quantità di palazzi, di ville, di chiese, di altari, di sepolcri, e specialmente di fontane, stante l'abbondanza delle acque assai maggiore in quella città che altrove, erano altresì le maggiori occasioni per gli artefici. La infinita turba, anzi il servile armento de' borromineschi, de' bernineschi, e degli algardisti ammorbò così il secolo decimosettimo, che più nelle statue e nelle fabbriche non fu veduto segno di buona arte. Almeno il Borromini, il Bernini e l'Algardi, ancor quando deliravano, mostravano novità e ingegno straordinario; e colla novità e coll'ingegno straordinario si attiravano l'ammirazione de' coetanei. Ma i seguaci di loro non seppero nè pur delirare, e, ricopiando i delirii dei maestri, s'appigliavano al peggio: tal che in essi era abuso senza novità, stravaganza senza risoluzione di fantasía. Fra quelli, che più delirarono alla borrominesca ed alla berninesca, fu il gesuita Pozzo; il quale fu strano nel dipingere, ma più strano fu nell'architettare. È suo l'altare di Sant'Ignazio nella chiesa di Gesù di Roma, dove non è mai tanta la ricchezza (che pure è infinita) che non sia ancor maggior l'architettonica stranezza; la quale non meno rifulge nell'altro non men sontuoso altare di San Luigi nella chiesa di Sant'Ignazio. Se non che le follíe di questo gesuita architetto maggiormente si conoscono nella sua opera in 2 grossi volumi di *Prospettiva de' pittori ed architetti;* dove sì ch'ei vaneggia come un ubbriaco. *Piedistalli sopra piedistalli, colonne sopra mensole, ondulazioni, frontespizi infranti, risalti, figure irregolari, e, quel che è più, mostruose colonne sedenti, cioè storte a guisa d'un serpe, che si vuole erger ritto.* Son parole del Milizia, degna frusta de' pessimi artisti: il quale conchiude, che *chi vuole essere architetto alla rovescia studi l'architettura di fra Pozzo.* Meglio avrebbe fatto costui a rimaner cuoco della Compagnía per onor suo ed utile dell'arte.

Dir di tutti i borroministi e berninisti sarebbe fastidioso e inutile racconto; anzi vo' qui notare, che quanto più l'arte

s'insozza, tanto più rapida procede la mia storia al suo termine: la quale, avendo in mira le arti, più che la vita degli artefici, volontieri si è fermata, e ha lungamente spaziato sulle opere, che produsse il secolo decimoquinto, e il principio del secolo decimosesto; ma, come ha corso per quegli scurissimi tempi, che precedettero il risorgimento delle arti belle, così andrà di fretta per ciò che resta a dire del seicento e del principio del settecento, bastando notare le cause generali del pervertimento delle arti, e i principali autori di esso pervertimento. Era necessaria questa protesta, perchè non mi fusse recato a colpa da coloro, che spesso giudicano a traverso, l'avere in questa mia opera, dove troppo, e dove poco discorso. Chi d'altra parte desiderasse particolari notizie degli artefici del seicento, e di tutte le opere loro, potrà di leggieri soddisfarsene nel Baldinucci, nel Pascoli, nel Bellori, e in altri molti parziali e generali scrittori di vite e di memorie.

Seguitiamo ora nella nostra narrazione. Tra coloro, che ebbero più da fare in Roma fra i seguaci e aiuti del Bernini e dell'Algardi, furono il comasco Ercole Ferrara, il maltese Melchiorre Caffa, Giuseppe Mazzuola di Volterra, Antonio Raggi, detto il Lombardo, Giuliano Finelli, Andrea Bolgi, Francesco Baratta carrarese, Jacopo Fancelli e Lazzaro Morelli di Ascoli. Tutti costoro eseguirono la maggior parte delle statue e degli accessorii, che nelle tante opere del Bernini, e segnatamente nei suoi monumenti sepolcrali, e nelle sontuose fontane si veggono.

Ma il discepolo più caro ed affezionato al Bernini fu Mattia Rossi romano, che gli succedette nella maggior parte dei suoi uffici, e in quello altresì di architetto di San Pietro. Sono opere sue il deposito di Clemente X in Vaticano, la facciata di Santa Galla, il portone bugnato del palazzo Altieri dalla parte di dietro, e la dogana di Ripa grande. Molto l'amò e onorò il buon papa Innocenzo XII. Onorato e premiato fu altresì dal re di Francia, che l'aveva fatto andare a Parigi per porre in esecuzione alcuni disegni del Bernini; e, se non era la guerra, avrebbe posto mano alla fabbrica del Louvre, di

cui fece il modello. Morì l'anno 1695; e nello stesso anno morì pure suo cugino Gio. Antonio de' Rossi, che lo aveva preceduto nel nascere, e a cui si riferisce il disegno del palazzo Altieri, uno de' più vasti e de' più belli, che sieno in Roma per interna ed esterna magnificenza. Il cardinale Battista Altieri lo aveva cominciato, e poi Clemente X, di casa Altieri, lo terminò. Non fu papa, che in Roma non fabbricasse per la sua famiglia un sontuoso palazzo: però non fu città, come in Roma, dove agli architetti si porgessero tante e tanto continue occasioni di fare.

Gli scrittori delle memorie di quel tempo (secondo i quali non era architetto o scultore al mondo, che non avesse dovuto reputarsi allievo del Bernini) danno a lui per discepolo anche il Mocchi: e degno era di appartenergli per quella sua svolazzante Veronica, scolpita in uno dei gran piloni della cupola di S. Pietro. Del resto egli fu discepolo del Mariani vicentino: e in Roma fu del brutto numero, uno; cioè del numero de' lavoranti nella gran bottega (oggi si direbbe emporio) del Bernini: e di questo numero fu altresì Paolo Naldini, che condusse in marmo i due angeli del Ponte S. Angelo, modellati dal maestro, e Cammillo Rusconi, allievo del Ferrata, e per poco vissuto al tempo del Bernini, essendosi cogli anni potuto condurre al principio del secolo decimottavo; mostrando che, se non avesse bevuto in gioventù il pestifero latte berninesco, avrebbe potuto riescire eccellente artista; come mostrano i due angioletti da lui scolpiti sopra una porta di fianco nella cappella di S. Ignazio al Gesù di Roma: i quali, come anche parve al Cicognara, possono per avventura aversi per la più bella cosa di quel tempo e di questo scultore. Ma i depositi in San Pietro di papa Gregorio XIII, e di Alessandro VIII, e le quattro statue in S. Giovanni Laterano fanno rientrare il Rusconi nella servil greggia de' corruttori: per quanto dette statue, di 19 palmi d' altezza, sieno meno cattive delle altre otto della medesima grandezza, condotte da altri scultori d' ordine di Clemente XI, che le fece collocare lungo la gran navata rifatta dal Borromini, entro immensi nic-

chioni, spendendo per esse sessanta mila scudi. Quante somme enormi, dal pontificato di Paolo V a quello di Clemente XI, furono impiegate in Roma per moltiplicare gli esempi della licenza nelle opere della scultura e dell' architettura! Ciò prova, che non basta che vi sia voglia e potere di spendere per aver degni monumenti: e fa mestieri che gli artefici vogliano e possano l' ottimo.

Se Roma fu nel secento la sorgente della corruzione per le arti, non rimasero da quella libere le altre città d' Italia; primieramente perchè la fama del Bernini tirava colà artefici d' ogni paese, e poi perchè non erano altrove minori le cause pervertitrici. Non fu mai in Napoli tanta sconcezza di costumi quanta sotto quel putrido reggimento vicereale, cui l' odio pubblico rendeva maggiormente crudele e ingiusto: e in continui sospetti, discordie e persecuzioni si viveva; se pure vita era quella, e non una vera morte civile: non essendo più alcuno sicuro nella roba, nella sostanza, nell' onore, e nello esercizio del proprio intelletto. Tutto, si può dire, era sozza tirannide e abbietta superstizione. Che se per caso un qualche vicerè d' animo nobile e inclinato a favorire gli studi civili fosse di Spagna venuto (come fu il conte di Lemos, sotto di cui fu innalzata col disegno del Fontana la magnifica fabbrica degli studi, e riordinato in essa l' insegnamento delle lettere e delle scienze insieme), il bene, che quello avesse potuto fare, distruggeva e guastava subito il successore: e tutti poi si accordavano nel disertare e ridurre all' ultima miseria quel regno, che proprio con tante ricchezze, date dalla benigna natura, era fatto per empire il ventre alla ingordigia spagnuola. Aggiungono gli storici, che quel vicerè, che avesse voluto far altro che impinguare la corte di Madrid col sangue de' napoletani, era subito richiamato e sgridato come dappoco: e per l' opposto riscoteva lode e premio di saggio e provvido governatore chi, usando ogni violenza, maggiori somme d' oro cavava dalle loro viscere, e le inviava alla seconda lupa del mondo. Fra' tanti flagelli della povera Italia quello degli Spagnuoli è da reputare uno de' più terribili; dapoichè sotto di esso fummo

nel corpo e nell' animo condotti ad essere poco meno che bruti. Tentarono i poveri Napoletani più d' una volta di scuotere l' infame giogo; ma il lungo servire gli aveva resi impotenti a vendicarsi in vera e durevole libertà: onde volontarii e mansueti ripigliavano quel freno, che con tanto furore avevano rotto, e allora l' oppressione si faceva più sentire, e gli animi maggiormente s' invilivano. Ho detto dello stato di Napoli in quel tempo per mostrare, che le cose pubbliche erano per ogni rispetto contrarie al miglioramento delle arti, e anzi non furono mai tanto sfavorevoli quanto allora. Perchè in fine nel tempo che i re d' Aragona avevano seggio in Napoli, esercitavano quella splendida tirannía, che sogliono usare quelli, che per conto proprio e non d' altri regnano: onde l' opera delle arti favoreggiarono quanto più seppero e poterono: e se queste arti non produssero allora frutti della medesima bontà degli altri paesi, fu perchè l' ingegno de' napoletani stornarono dagli ameni studi le non amene discipline del foro; dalle quali tanta maggior gloria e guadagno si traeva quanto era maggiore il bisogno di stabilire i confini dell' imperio sacro e del secolare. Ma al tempo de' Vicerè non era, nè poteva essere disposizione alcuna a caldeggiare le opere degli artefici: essendo sì breve e sì temporanea la stanza di quegli odiosi vicari della corona di Spagna: ed oltre a ciò del denaro, che in grandi somme carpivano, non potevano disporre in vantaggio ed ornamento della città, cui tenevano come un possesso d' armenti da tosare, e dovevano senza indugio mandarlo a Madrid. Nè i particolari, impoveriti da tante gabelle, imposte, e gravezze d' ogni sorte, potevano molto supplire al difetto del principe nel promovere i lavori d' arte. Però la più parte degli artisti, e quelli, che più avrebbero levato fama di sè, se ne partivano, e a Roma, dove tanto i pontefici lussureggiavano, fermavano domicilio; come fu del Bernini; il cui padre scultore si trasferì in Roma con tutta la sua famiglia, chiamatovi da Paolo V per fare alcune sculture nella sua cappella in S. Maria Maggiore: e come fu più tardi del celebre Luca Giordano, che da ragazzo venne dal padre condotto nella

stessa città. Al già detto agggiungi, che se il dominio spagnuolo aveva in tutta Italia guasti e infemminiti i nostri costumi, e negli abiti e nel portamento renduti gli uomini goffi ed affettati, molto più nei napoletani insinuò la goffaggine e l'affettazione: sì perchè di quel paese ne aveva fatto oramai cosa tutta spagnuola, e sì perchè gli uomini, avvicinandosi più d'ogni altro, per clima e per natural fervidezza di sangue, all'indole de' spagnuoli, erano naturalmente disposti allo strano e all'affettato; e basta in generale vedergli, e come vestono, e come parlano, e come camminano, per dirgli in ogni cosa esagerati. Esagerazione che nasce da una manifesta mobilità di fantasía, di cui son forniti, accompagnata quasi sempre da molto e peregrino ingegno. Il quale con una buona educazione pubblica avrebbe dato in ogni genere maravigliosi frutti; ma in mano di quegli abominevoli principi non ne produsse che dei disgustosi; e rispetto alle arti si guastò per forma, che, se in Napoli fossero state nel seicento occasioni per gli artefici così splendide come in Roma, non sarebbe stato luogo, dove la corruzione dell'arte avrebbe lasciato più giganteschi monumenti. Di che fanno testimonianza le tante aguglie sì stranamente ornate, che s' innalzarono in diverse piazze di Napoli. E in questo lavoro di aguglie gran nome si fece il cav. Cosimo Fantaga, bergamasco: il quale, avendo studiato in Roma sotto il Bernini, e poi trasferitosi a Napoli, vi fece come risorgere la corrompitrice scuola del maestro: da cui uscirono scultori ed architetti, che spinsero le due arti all'ultimo segno di pervertimento.

Quali scultori ed architetti fussino in Toscana sul volgere del secento, è ora da raccontare. Chi dicesse che sotto Cosimo II, Ferdinando II, e Cosimo III, mancasse favore e protezione alle arti, direbbe cosa non vera, quantunque sotto questi principi, essendo maggiormente cresciuto il lusso domestico a scapito della magnificenza pubblica, fossero le arti adoperate maggiormente in interni abbellimenti di giardini e di fontane, che in grandi edifizi. E guardando gli edifizi, che o privatamente o pubblicamente allora sorsero, non si fatica a ravvi-

sarvi il gusto di un' età, che volgeva in ogni cosa alla corruzione. Poco visse Cosimo II, e quel poco fu da infermità continue travagliato; le quali non fecero goder lui del principato, nè gli permisero di adoperarsi in benefizio de' popoli, e in ornamento delle città quanto avrebbe voluto. Se Ferdinando II non avesse bruttata la gloria del suo regno col consegnare Galileo agli sbirri della corte romana, bisognerebbe riconoscerlo per un principe savio, generoso, ed umano. Ma la sua vita privata non è meno d'ogni altro Medici accusata delle più strane laidezze, le quali, dirò con Carlo Botta, o erano false, e svergognano il secolo, che le divulgò; o erano vere, e svergognano lui e il secolo. Tuttavía non si può dubitare, che Ferdinando non desse in casa molti scandali: i quali, come interviene, a poco a poco divenivano esempio pubblico, cui facilmente si conformava prima la sua corte, poi la nobiltà, quindi i cittadini, e finalmente il popolo. Tanto è vero, che ne' principi i vizi privati e le virtù private presto si mutano in vizi e virtù pubbliche, essendo che nel principato assoluto ogni bene e ogni male ha radice in colui, la cui volontà è tutto. E che in Toscana fussino allora infetti i costumi, lo dicono le spesse enormità accusate al tribunale dell'Inquisizione: la quale Dio sa, se facesse male a incrudelire coi colpevoli, ma quell' incrudelire era segno che le colpe abbondavano. Peggio d' ogni cosa era, che il granduca, debole per natura, più debole per essere egli vizioso, lasciava troppo e al popolo il peccare, e all' inquisizione il punire. Onde sotto di lui i preti e i frati ripresero autorità: che poi crebbe e giunse al colmo sotto il figliuolo di Cosimo III. Costui sì, che ebbe tutti i vizi pubblici, e non glie ne mancò uno de' privati: nè in tutta la razza Medicea fu il più sozzo principe: e in cui più a un tempo albergassero le maggiori dissolutezze, e le più sconce superstizioni: onde, corrotto nell' intelletto e corrottissimo nel cuore fece quel regno, in cui la fanatica ipocrisía fu come a casa sua: e si vide più o meno trapassare in quasi tutte le penne degli scrittori, e nelle opere degli artefici. Ma degli scrittori in generale non accade qui ragionare; un cenno vo-

gliam fare di chi tanto scrisse intorno alle arti, di Filippo Baldinucci; accettissimo a Cosimo III, e da lui richiesto di scrivere le notizie de' professori del disegno, che poi in onore del suo nome intitolò. Chi non gli vorrà essere obbligato dell'averci con tanto studio e diligenza raccolto quanto la più insaziabile curiosità poteva mai desiderare intorno a ciascuno artefice, che fino al suo tempo in Italia e fuori era vissuto? Ma qual pazienza di lettore non si conduce ad annoiarsi per tanto minuzioso raccontare di popolari credenze? A chi non dà fastidio quello andar razzolando occasioni per mostrarsi pinzochero, peggio d'una donnicciuola, narrando ogni minuzia di sacre immagini, di tabernacoli, di altari, di voti, e in fine di cose, forse buone per sè stesse, ma in una storia di artisti riescono soprammodo fastidiose? Proprio si sente, che scriveva in tempo e in servigio del canonico Cosimo, come facetamente lo chiama il Botta.

Ma veniamo agli artefici: e dando principio cogli architetti, sebbene il fabbricare in Toscana manifestamente ammanieravasi, quasi uniformandosi alla sozzura dei tempi, pure detto ammanieramento non fu mai così sfacciato e insopportabile come in Roma, Napoli e altrove: e in mezzo alla stessa depravazione fu sempre veduto rilucere un resto di quel giudizio e di quella nobiltà, che i molti edifizii de' secoli antecedenti mostravano di continuo agli artefici. Certamente la cappella dei principi in testa alla chiesa di S. Lorenzo (principiata sotto Ferdinando I, col modello di D. Giovanni de' Medici, guerriero e insieme architetto, e continuata da' successori colla esecuzione di Matteo Nigetti) con quella cupola, che sembra un pozzo messo in aria, s'accorda tanto coll' architettura del maraviglioso tempio, quanto un abito della corte di Luigi XIV potrebbe accordarsi colla severa maestà di un senatore di Roma. Ma dove si vede una sì gran mole, tutta incrostata al di fuori di pietra forte, e al di dentro di marmi e di pietre dure preziosissime? Qual altro principe può dire di riporre le sue ossa in un luogo di tanta e tanto nobile magnificenza, e dove il fasto eccessivo

sia meno a carico della bontà delle arti? Io credo, che se Cosimo I (il quale d' accordo col suo Vasari pensò per primo di fabbricarsi un luogo, dove in sontuosi e separati sepolcri le ceneri granducali dovessino racchiudersi) avesse veduto, come il suo ambizioso pensiero era stato ampliato e mandato ad effetto dai suoi successori, certo sarebbesi assai rallegrato con sè stesso, che ne aveva lasciato il motivo.

Fra gli architettori toscani d' allora, grande e meritato nome ebbe Giulio Parigi, che studiò sotto il Buontalenti, e condusse al termine, che oggi vediamo, il portico dell' Ospedale di S. Maria Nova, che esso Buontalenti aveva lasciato imperfetto. Poscia l' anno 1622 fu dalla moglie di Cosimo II impiegato a ridurre ed ampliare la villa di Poggio Imperiale (anticamente Baroncelli) architettandovi tutto quel magnifico palazzo, che non v' è forestiero che non cerchi di visitare, e non ne parta maravigliato. A molte altre fabbriche pose mano il Parigi al tempo di Cosimo II, e segnatamente a quelle giunte laterali, che nel luogo più alto fiancheggiano il palazzo Pitti: le quali furono condotte a termine sotto il regno di Ferdinando II da Alfonso suo figliuolo, che molte fabbriche lasciate imperfette dal padre compì, ed altre ne fece di sua invenzione, che gli diedero fama di valente architetto e ingegnere. Se non avesse fatto altro che rimettere in piombo, e assicurare per sempre il palazzo Pitti, minacciante rovina, basterebbe questo solo fatto per eternare il suo nome. Tanto Giulio quanto Alfonso ebbero altresì particolar merito nell' architettura militare, e per ingegno di meccanica, dimostrato in diverse macchine fatte o per bisogni civili, o per feste e abbellimenti, non furono inferiori ad alcuno; e sì che in quel secolo, nel quale le scienze matematiche e fisiche erano sì avanzate, quanto meno era di lodevole nel gusto degli architetti, tanto più d' ingegno e di valore mostravano nel vincere le maggiori difficoltà in ogni sorte di costruzioni. Si fa oggi grande strepito di *macchinismo:* e certo col corpo si corre molto, e si trova ogni benefizio per sempre più ammollirlo: com' è certissimo che si riceve più lavoro dalle macchine che dagli uomini. Il che se è utile o

dannoso, devono giudicare quelli che modernamente son chiamati giuspubblicisti. Ma io credo, che la meccanica non è stata a' dì nostri da alcuno usata in fabbriche e lavori di quella grandezza ed utilità vera, che si videro nell' ingegnosissimo seicento.

E de' più segnalati in questo genere, oltre i due Parigi, furono i due fratelli Coccopani, Giovanni e Sigismondo, d'origine lombarda, ma nati in Firenze. Amendue furono dotti nelle leggi, nella storia, nella matematica, e nella militare e civile architettura. Giovanni, chiamato a Vienna nel 1622, servì nelle guerre l' imperatore in qualità d' ingegnere, e ne riportò onore e premii grandissimi. Morto in Roma il P. Castelli, fu invitato a tener cattedra di matematica; ma egli non volle lasciar Firenze, dove pure quella scienza, chiave di tutte le altre, insegnava con soddisfazione pubblica e del principe. Nè la sola matematica insegnava, ma tutte le più possibili e più utili applicazioni, che da quella scienza astratta si possono fare: come sarebbe a dire: *il modo di misurare distanze, profonditadi e altezze, alle quali non si possa giungere colla persona: prospettiva: voltamento dei corpi e loro piegature: livellare in più modi per condurre acque al comodo di diverse operazioni: architettura civile coi suoi ordini distinti, posti ai convenienti luoghi: misurare colla vista dentro e fuori del proposto luogo: fortificazione, sue difese, offese e ripari, coll'uso della calibra; levar piante da presso e da lontano, dentro e fuori del primo sito: l' uso degl' istrumenti matematici, geometrici, aritmetici e sferici: sfera e geografia: meccaniche e loro forza: operazione praticabile della bussola: carta da navigare, astrolabio e balestriglia: il modo di ridurre diverse misure in una nota misura: la regola per trasportare con giusta simmetria ogni figura di piccola in grande, e di grande in piccola; facilità e sicurezza di ritrarre per appunto qualsiasi cosa in ciascuna distanza, posta in qualsisia luogo a comoda vista del riguardante, con un tale istrumento.* Ognun vede che con tutta questa pratica non era impedito agli architetti di costruire solidamente, ingegnosamente, e con propor-

zioni di grandezza e di armonía nello spartito e nella forma delle stanze e delle altre comodità. Dopo la morte del Coccopani fu trovato un suo modello d' una macchina, in cui con 30 fiaschi d' acqua morta, acconciata in un certo cassone, si macinava perfettamente il grano, e in pari tempo s' imprimeva qualunque intaglio in rame, ed altre cose si eseguivano.

Suo fratello Sigismondo valse più in teorica che in pratica: ma nella teorica mostrò tale ingegno, e dottrina, che Galileo non finiva mai di stimarlo. Pure non senza por mano a parecchie opere si rimase: e nel tempo della fierissima pestilenza costruì un lazzeretto, che riuscì infinitamente comodo e acconcio a impedire che il contagio maggiormente si dilatasse. Ciò che disse e operò per la facciata del duomo di Firenze non istarò a riferire. Basti sapere, ch' egli, chiamato dai deputati a dare il suo parere, consigliò sempre di non doversi scostar molto dai modi usati da Arnolfo. Consiglio vano in una età, che tanto al lusso degli ornamenti e alle bizzarríe dell' arte inclinava. Erano stati fatti parecchi disegni, che ancor si veggono nell' opera del duomo. Ve n' era del Dosio, del Buontalenti, di don Giovanni de' Medici, del Passignano e di Baccio del Bianco, celebre per le tante e maravigliose sue macchine. Finalmente al tempo di Ferdinando II, ne fece uno Gherardo Silvani, che fu creduto migliore degli altri: e mancò poco che non fusse mandato ad esecuzione, abbenchè nè pur questo sarebbe riuscito conforme pienamente all' architettura dell' antico edifizio. Una prova per me, che in Firenze le arti fussino nel seicento meno guaste che altrove, è di vedere senza facciate tutte le chiese antiche: imperocchè, dove nelle altre città, e specialmente in Roma, si disfaceva perfino l' opera de' secoli antecedenti per coprire gli edifizi di quella loro bizzarra architettura, che solo pareva bella, in Firenze, nel trattare spesso di dare una facciata al Duomo e agli altri templi del 200 e del 300, non mancò mai il giudizio degli artisti: e nell' esame dei disegni presentati non fu trovato concorde il parere di adoperarli. Auguriamoci che questo giudizio continui. O dirà taluno: ti pare una buona e bella cosa il vedere quelle chiese senza

facciata? Io vorrei che di facciata fussino adorne; ma quando non è possibile avere una facciata, che risponda nel tutto al genere d'architettura dell'edifizio, antepongo di vedere piuttosto incompiuti gli edifizii, che sformati.

Molte fabbriche condusse in Firenze Gherardo Silvani, accettissimo al granduca Ferdinando. Al quale fece un disegno per l'accrescimento del palazzo Pitti con una gran piazza teatrale davanti. Ma le brighe de' suoi emoli impedirono, che fusse messo in esecuzione. Opera del Silvani sono i pubblici lavatoi delle arti della lana e della seta in via delle Torricelle; e suoi pure sono i palazzi Covoni e Marucelli, oggi Fenzi, ed altre fabbriche, che lascieremo di annoverare, potendosi dalle dette conoscere la qualità della sua architettura, che mostra, come quest'arte, tanto mirabile ne' tempi della repubblica, scadevà ogni dì più col principato.

E non meno scadeva la scultura: anzi in quest'arte è ancor più deplorabile il traviamento: e basta entrare nella chiesa di S. Croce, e fare un paragone fra que' monumenti eretti in onore del Marzuppini e del Bruni, e quello che la scuola dei Foggini architettò e scolpì al Galilei, per vedere proprio i confini del bello e del brutto nelle opere dell'arte. E pure la detta scuola de' Foggini signoreggiò allora in Toscana: levando maggior fama Gio. Battista, che lavorò per la ricca e magnifica cappella de' Corsini nella chiesa del Carmine. Egli fu pure architetto, e con suo disegno fu eretto il palazzo de' marchesi Viviani della Robbia, nel quale volle imitare la maschia e severa architettura del quattrocento; comecchè non gli venisse fatto di aggiungerla che per farlo troppo grave. Tanto è difficile dare agli edifizii di un secolo la impronta di quelli di un altro.

Dopo Roma, la città, dove maggiormente si sfogò la bizzarra e ammanierata arte dei secentisti in opere di architettura e di scultura, fu Venezia. Non parendo a quegli esagerati architetti e statuarii abbastanza adorne e ricche le opere del Palladio e del Sansovino, vollero mostrare che si poteva dare agli edifizi maggior ricchezza così interna come esterna: ma invece non mostrarono che il pessimo loro gusto: di che fanno testimo-

nianza le diverse facciate appiccate allora a diverse chiese: fra le quali puoi annoverare quella de' Tolentini di Andrea Tirali, che non sarebbe riescita male per la nobile invenzione, se poi l' architetto non l' avesse guasta col tanto sminuzzarla: quelle delle chiese de' Gesuati e de' Gesuiti, l' una di Giorgio Massari, e l' altra diretta da Gio. Battista Fattoretto sul disegno di Domenico Rossi: quelle di S. Maria Zobenigo del Sardi, di S. Moisè del Tremignan, e di S. Eustachio pure del Rossi: anzi ne' dodici disegni, fatti a concorrenza per questa chiesa e pubblicati dal P. Coronelli nelle sue *singolarità di Venezia*, si può conoscere, come anche nota il Cicognara, fino a qual punto giunsero i delirii architettonici di quella età.

Ma il vero Bernini de' veneziani fu Baldassarre Longhena, autore del gran tempio di S. Maria della Salute, del sontuosissimo palazzo Pesaro sul Canal grande, del non meno sontuoso palazzo Rezzonico, e dell' immenso deposito nella chiesa de'Frari eretto al doge Giovanni Pesaro, col quale per la mole e per lo sfoggio di colonne, di statue, di marmi, e d' ornamenti potè contrastare l' altro del doge Valier, eretto sul principio del settecento nella chiesa di S. Giovanni e Paolo dal Tirali. Veramente, se nella romana basilica di S. Pietro si veggono quelle montagne di manieratissimi sepolcri, danno meno noia, accordandosi in gran parte colla sproporzionata e manierata architettura del tempio. Ma in quella semplice e maestosa e purgata architettura dei templi de' Frari e di S. Giovanni e Paolo, rifugge proprio l' occhio dai sopraddetti monumenti: nei quali non so, se l' opera degli architetti, o quella degli statuari si sforzasse più a renderne insopportabile la vista. E pure quante somme non vi furono profuse dagli ambiziosi padroni: e quante altre non ne sarebbero state allora prodigate per lo innalzamento d' altri edifizi e monumenti, se Venezia non si fosse trovata implicata in quella terribile e dispendiosissima ostinazione di guerre co' turchi; essendo ridotta quasi colle sole forze e ricchezze proprie a dover fronteggiare alla crudele e indomabile potenza ottomana, che minacciava d' ingoiare tutti i regni d' Europa.

Ma con tutto che nel seicento fussino in Venezia diminuite le grandi occasioni per gli artefici, pure immenso fu il numero degli scultori ed architetti; i quali molto nelle ricchezze de' Gesuiti, che si erano assai bene annidati in Venezia, e nelle ricchezze di que' Signori che co' Gesuiti largheggiavano in vita e in morte, confidavano: nè invano confidavano: e basta guardare tutto quel bosco di statue, che malamente adornano la chiesa dei detti padri (per la quale immense somme versò la famiglia dei Manin) per conoscere, che da lavorare agli statuari non mancava. Così non fusse mancato ad essi il senno e il gusto! La qual mancanza non si avverte meno nelle cose scolpite nella Chiesa degli Scalzi da Giovanni Marchiori, e nella cappella del Rosario ai SS. Giovanni e Paolo, le cui opere appartengono quasi tutte alla mano de' fratelli Bonazza: i quali ne' tanti strafori, e tritumi, e minuti intagli, e goffi atteggiamenti e complicati accessori rappresentano proprio in tutto il suo splendore il seicento. E questo seicento non lussureggiò meno nelle opere, tanto allora encomiate, di Antonio Corradini (che fra l' altre cose fece in Vaticano la statua colossale di Carlo Magno in faccia a quella di Costantino, scolpita dal Bernini), di Agostino Fasolato, e del bellunese Andrea Brustolon: nelle quali chi negasse, che l' artifizio di lavorare il marmo come se legno fosse, o altra più facile materia, non giunse ad una perfezione che mai per l' addietro non s' era conosciuta, negherebbe cosa, che apertamente veggono gli occhi. Ma per l' appunto questo, che allora era reputato massimo pregio, di maneggiare cioè in modo i ferri sul marmo, che nessuna più minuta difficoltà rimane invincibile, invogliava e seduceva tanto gli artefici d' allora, che divenivano insaziabili nell' empire le loro sculture di tutta quella minutezza d' intagli e di cose, che forse un pittore col pennello avrebbe disperato di ottenere. Seduceva pure la morbida lucentezza, che facevano acquistare al marmo: come se quel luccicare e lustrare avessino potuto nascondere le affettazioni, le bizzarrie e le goffaggini.

Volgendoci ora per poco alle arti di Lombardía e di Pie-

monte nel secolo XVII, non abbiamo meno da rammaricarci che nell' Italia inferiore. Il gusto borrominesco e berninesco, simile a un contagio de' più gagliardi, si dilatò in ogni parte, con questo che, quanto più s' allontanava dalla sorgente, tanto più corrotto diveniva. Non molte occasioni dava Milano agli scultori sul finire del seicento, se si toglie la interminabile fabbrica del duomo, dove l' ammasso di statue, di gruppi e di bassirilievi basterebbe a ricoprire ed ornare cinquanta edificii, non che uno. Pareva che gli statuari, anzi alcune famiglie, nelle quali di padre in figliuolo la scultura si esercitava, ne avessero fatto una bottega di perpetuo lavoro e di perpetuo guadagno. Ricca città era Milano, e riccamente erano adoperate le arti: come pur mostrano le fabbriche, alle quali più che ad ogni altro genere di lavoro hanno sempre inclinato i lombardi, e segnatamente i milanesi: e se alla voglia e al potere del fabbricare avesse corrisposto il gusto dell' architettura, non sarebbe città dove maggiormente quell' arte avrebbe spaziato. Tuttavía non furono senza notabile magnificenza le superbe logge interne del collegio Elvetico, opera di Fabio Magoni, e il bellissimo e tanto ammirato cortile del Meda nel Seminario.

Ma dove in quel tempo il delirare in architettura e scultura passò ogni confine, fu in Torino e in Genova. Ebbe Torino nel frate teatino Guarino Guarini il più gran borrominesco, che mai si sia veduto: e in Filippo Parodi ebbe Genova il suo Bernini. Ad esempio del suo maestro, e più anche del suo maestro, fu il Guarini nemico capitale delle linee rette; e a forza di cavità e di convessità e di sguaiataggini d' ogni specie, condusse in Torino molte fabbriche: fra le quali danno noia a chi ami il buono e il bello, la deforme porta del Po, la bruttissima cappella del Sudario, la chiesa del suo Ordine, tutta centinata, e a *zig zag*, la chiesa di S. Filippo Neri dello stesso gusto, e con facciata tutta imboscata di colonne, e di pilastri il palazzo del principe Filiberto di Savoia, goffissimo di ordini, di finestre, e di ornati, e altri palazzi e fabbriche, che non importa rammentare.

Nè solamente questo frate co' suoi disegni ed architetture infettò Torino, ma diverse altre città; e per fino in Vicenza, splendida sede delle cose del Palladio, ebbe la sfacciataggine di condurre opere: le quali possono riguardarsi l'ultimo eccesso degli abusi, delle stravaganze e degli errori, in che venne allora l'architettura. Degno di stare *fra' pazzerelli* reputa il Milizia chiunque mostrasse dilettarsi dell' architettura del Guarini; ed aveva ragione intera: onde bisogna dire che pazzi erano gli uomini di quel secolo, e prima di tutti il duca di Savoia, che l'accolse in corte e dichiarò suo architettore.

Il genovese Filippo Parodi aveva dal Bernini appreso in Roma i modi dell' arte, e tornato in patria aveva acquistato tanta fama, che fu chiamato in Venezia a fare nella chiesa de' Tolentini il monumento del patriarca Morosini. Opera per mole, invenzione ed ornamenti del tutto berninesca, come si può vedere nella descrizione, che ne fa il Cicognara nella sua storia. Nè vogliamo qui tacere una distinzione ch' esso Cicognara fa tra i seguaci della scuola del Bernini, che in quasi tutta l'Italia si diffuse, e quelli delle scuole venete, dove l'autorità berniniana non ebbe gran potere. Sembra al prefato storico, che i bernineschi cadessero negli eccessi del *manierismo*, travolgendo ed esagerando più l'ideale degli antichi, che in gran copia vedevano nella città di Roma, e i Veneti cadessero negli stessi eccessi, travolgendo ed esagerando più il naturale, con tener dietro alle tante bizzarríe delle costumanze, che in quell' andare e venire di genti d'ogni favella incontrava loro di vedere. Del resto tanto i primi quanto i secondi in fine corrompevano l'arte slontanandosi dal vero, unica e non fallace via di figurare un bello che è vero.

Abbiamo scorse le principali città d'Italía. Ma se d'ogni città volessimo ricercare gli artefici e le opere loro, avremmo materia da ingrossare del doppio il nostro volume. Pure d'una fabbrica insigne e imponente fatta allora in Bologna non vo' passarmi. Questa città è fra le moderne quella, dov' è stato maggiormente gradito l'uso de' portici, e forse anche troppo: dacchè non niego, che il vedere in una città portici per tutte le vie, e

segnatamente per vie non larghissime, arreca uggia e aspetto di fastidiosa uniformità. Ma quando il detto uso è giudiziosamente regolato ed acconcio a' luoghi, dà ornamento grande alle città, e comodo infinito agli abitanti in ogni stagione. Quindi gli antichi, che non tanto alle vanità private quanto alla bellezza ed utilità pubblica in ogni cosa attesero, usarono assai de' portici: come mostrano que' resti che ancor veggiamo de' loro mirabili edifizi. Il fabbricare d'oggi, meschinissimo e vano, come il secolo, par nemico aperto de' portici; il che quanto sia bello e utile, lascio che giudichi chiunque abbia ancora il senso della bellezza e dell'utilità. Quanto a me, reputo una gran magnificenza e un gran benefizio pubblico, che in Bologna per due miglia e mezzo si possa salire un monte (che tanto è da porta Saragozza a San Luca) dentro grandioso porticato: cui nel 1674 diè principio e molto innanzi condusse Gian Giacomo Monti, architettor bolognese, che fece pure altre fabbriche nell' inclita sua patria, rammentate dagli storici.

Un altro architetto, di cui non devo tacere, me lo porge la città di Fano. Se fu tempo, in cui l'architettura teatrale avesse pregio, per certo fu allora, che gli artefici davano nel teatrale ancor quando i teatri non facevano. Fra quelli, che più particolarmente si acquistarono fama e onore in questo genere di fabbricazione, celebrano gli storici il cav. Giacomo Torelli da Fano, che, andato a Venezia, non è a dire quanto in questa città piacesse con quelle sue nuove e ingegnosissime macchine di scene e di prospetti decorativi. E quel che poi divenne uso in tutti i teatri, cioè di potere per via di una leva o d' un argano mutare ad un volger d' occhio tutte le scene, fu sua invenzione, la prima volta posta in opera nel teatro di San Gio. e Paolo. In somma in questa parte d' architettura egli si era acquistato sì alta riputazione, che non potè sfuggire gli effetti della più sdegnosa invidia; la quale, non potendolo nuocere nel nome, cercò d'impedirgli di lavorare; perchè una sera assaltato, gli furono le dita della destra tagliate. Tuttavía il degno cavaliere seguitò a disegnare e dirigere le sue macchine ingegnosissime: con le quali (ancora per fuochi di gioia) si fece

grandemente ammirare in Francia da Luigi XIV. Il piccolo teatro detto il *Borbone* è di sua architettura; e i Francesi, che ogni cosa grande e bella imparavano un tempo dagl' Italiani, non avvezzi a quelle sì mirabili illusioni di cambiamenti di scene e di macchine teatrali, al vederne tante e sì maravigliose mandate ad effetto dal Torelli, lo chiamavano il *grande Stregone*. Più, ebbe grandi e meritati elogi da quel primo onore del teatro francese, Pietro Corneille. Tornato in Italia fabbricò il famoso teatro di Fano detto della Fortuna. Se la morte non lo rapiva, sarebbe di nuovo ricondottosi in Francia ad istanza del re, che voleva fargli edificare un teatro a Versailles, e farvi altri grandiosi edifizi. Così i nostri artefici allora erano richiesti dove oggi è tanto disprezzo per le cose d' Italia.

Egli è tempo che rappicchiamo il filo delle opere della pittura. E cade qui opportuno il far osservare, che come le arti sono l' una di utile e d' incremento all' altra, quando alla perfezione son volte, così di pregiudizio scambievole riescono quando per la via opposta sono incamminate. E così fu nel seicento. Già le stesse cause, che tiravano la scultura e l' architettura allo stravagante e all' affettato, producevano il medesimo effetto rispetto alla pittura. In oltre come le dette due arti, per cercare eccessivamente e stranamente il pittoresco, vie più si alteravano e ammanieravano, così la pittura per acconciarsi a quelle immense sale sopraccariche di bizzarri e diformi ornamenti, e di statue contorte e svolazzanti, dava ne' medesimi eccessi. Nè solamente la pittura d' ornato, che dall' architettura piglia norma (nè buona norma poteva darle la borrominesca e berninesca architettura di quel secolo) ma altresì la pittura di storie, che imbizzarriva ed eccedeva nelle fisonomíe, nelle attitudini, ne' panneggiamenti, negli accessori, e in fine ne' modi di contornare, colorire e ombreggiare.

Ma perchè più in particolare si conosca, donde mosse l' ultimo ammanieramento della pittura nel seicento, fa mestieri aver qui in memoria le cose da noi mostrate più sopra: cioè come nel principio del secolo, di cui parliamo, mercè degli esempi del Barocci, del Cigoli e dei Caracci, si vide in ogni

parte d'Italia un contrasto notabile e vittorioso alla languida ed uniforme maniera dei seguaci del Buonarroti: e poichè l'antidoto era nel vivo colorire e nel gagliardo ombreggiare, per ridonare alla pittura vaghezza e rilievo, così in queste due cose maggiormente studiarono i pittori: e qualcuno, e forse i più, come accade, andarono tropp'oltre, e al nero e al grave inclinarono. Dal che chiaro si conosce, che nelle arti, come in ogni altra cosa, il brutto e il cattivo viene sempre da una massima buona spinta troppo innanzi. Eccellente massima era rinvigorire il colorito e il chiaroscuro: ma questa massima stessa abusata (e abusata da' seicentisti che non conoscevano freno negli abusi) fece nascere, dove una setta di pittori tenebristi, e dove di sfacciati coloristi, che poi tutti trascinava alle maggiori bizzarríe e scorrezioni l'ardente desiderio di novità, che dominava il secolo.

Come la scultura e l'architettura sostennero la capricciosa tiranníа del Bernini, così la pittura ebbe nel medesimo tempo a patir quella di Pietro Berrettini, che dalla patria è meglio conosciuto per Pietro da Cortona. Costui, andato a Roma da giovane a studiar l'arte, si trovò in quella città nel tempo per l'appunto, che il Bernini dava colla sua autorità riputazione e fortuna agli artefici d'ogni genere. Dotato il Cortonese d'un ingegno, quale allora ci voleva per piacere al bizzarro e travolto secolo, potè subito aprirsi la via nella grazia e nell'amore del Bernini. Quindi, l'uno potentissimo, protesse e favoreggiò l'altro, perchè sopra tutti col nome e colla fortuna soverchiasse. E così fu in fatti; e il primo a rimaner soverchiato fu quell'Andrea Sacchi, che, avendo attinto l'ottimo dell'arte nella scuola de' caracceschi, era il solo che avrebbe potuto in Roma sostenere l'onore dell'eccellente pittura. Ma perchè egli coloriva e disegnava secondo i modi veri e naturali de' più perfetti maestri, e le opere conduceva con considerazione e diligenza, fu tanto meno in grazia del Bernini, quanto più accetto gli fu in principio il Berrettini, che si mostrava sì poco amico del semplice e del considerato: abusando, anzi che usando, il dono d'un vivacissimo e risoluto ingegno, che natura gli aveva

largito. Abuso che segnatamente è avvertito nelle forme, nelle espressioni e ne' panneggiamenti. Portato, com' egli era e dal secolo e dall' ingegno, al macchinoso, non gli pareva mai grandeggiare abbastanza. Di qui nasceva, che ai volti dava quelle fattezze sproporzionate, ai corpi quelle attitudini esagerate, e ai panneggiamenti un andare tutto capriccioso e sconvolto. Pareva, che si studiasse di sformare la natura, sforzandola a cose ch' ella non può nè vuol fare. Ecco la differenza che passa fra quelli, che hanno dipinto senza scelta, o con poca scelta della natura, e quelli che hanno alterato e viziato le cose naturali. Quindi si darebbe ingiustamente ai primi la nota di manierati, essendo che rappresentavano in fine, comunque esso fosse, il naturale: giustamente detta nota si può dare ai secondi, i quali non com' era, ma secondo che il loro capriccio li traportava, detto naturale rappresentavano.

Frattanto il secolo, che era come nauseato di veder figurata la semplice natura, scelta o non scelta ch' ella fusse, festeggiava maggiormente quelli, che più stranamente la figuravano: e lungamente e immensamente festeggiò il suo Cortona: per quanto a questo straordinario ingegno non negasse ammirazione anche la posterità: imperocchè nessuno meglio di lui seppe nascondere i vizi dell' arte sotto la coperta di tali pregi, che anche l' artista più gastigato e schifiltoso è costretto a goderne. La negligenza quasi sparisce sotto quel gran brio di facile e disinvolto pennelleggiare; le scorrezioni del disegno ti vengono quasi tolte alla vista da quell' artifizio tutto suo di far perdere i contorni nelle continue e ammassate sfumature; e mentre il colorito, chi ben considera, manca spesso di verità e di forza, segnatamente nelle carnagioni, ti alletta d' altra parte e seduce e quasi rapisce per quella floridità e pratica di unire e maneggiare le tinte, segnatamente negli affreschi. Che più? Dove più è accusato, e dove più pecca Pietro, trovi tanto da non doverti dichiarare suo nemico. Inteso egli, come ogni altro artefice d' allora, a contentar l' occhio più che l' intelletto, introduce nelle sue vaste composizioni attori oziosi acciò ogni luogo sia pieno; e per servir troppo e con manifesta affettazione al

contrapposto (quasi come un Achillini o un Petri nella poesia) atteggia le figure, e spesso anche i gruppi come se fossino sempre in atto di giostrare o di battagliare. Ma chi per altro nel guardare i suoi quadri d'ogni grandezza, e segnatamente quelli nelle volte, nelle cupole, e negli sfondi, non resta sorpreso dalla fecondità delle invenzioni, e dal modo facile e accorto, con cui egli scompartisce le storie, giovandosi dei lumi, che a lui porgeva l'architettura, nella quale non meno che nella pittura era fondato ed esercitato, come mostrano i diversi edifizi che in Roma e altrove furono col suo disegno innalzati? Chi in oltre non è tratto da quella, che il Lanzi chiama *gradazione artificiosa*, per la quale sopra le nuvole fa comparire la vastità degli spazi aerei? E da ultimo il possesso della scienza tanto difficile del sotto in su, il mirabile giuoco di luce nelle volte, che par proprio celestiale, la ingegnosa e spesso ardita disposizione delle figure, e, per dire le molte in una, l'usare una maniera tutta sua e da nessuno accettata, chi non ammira, chi non è forzato a lodare nel Cortona? Io detesto i manieristi d'ogni sorte. Ma quando nel palazzo Pitti guardo le cose, che Pietro, invitato dal granduca Ferdinando II, dipinse a fresco in varie camere, collegando in ognuna la mitologia con la storia: (la più bella e gentile opera ch' ei giammai facesse): e quando altresì mi ricordo de' macchinosi suoi dipinti in Roma in casa Barberini, e del quadro lodatissimo della conversione di San Paolo a' Cappuccini, penso che, dove fosse desiderar troppo oggi che rifiorisse un Raffaello o un Correggio, non avrebbe per avventura torto chi pur desiderasse, che vi fusse con tutta la sua maniera un Pietro da Cortona: e compatisco gli uomini del seicento se finirono per non vedere nelle pitture altro bello che quello rappresentato loro dal Cortonese. Nè mi maraviglio che avesse allora un sì gran numero di seguaci e d'imitatori: fra i quali più affezionati al maestro, e i più operosi a propagare la sua maniera, peggiorandola, furono Ciro Ferri romano, al quale furono date a terminare non poche opere di Pietro; Francesco Romanelli, al quale il Bernini col tempo voltò la sua tanto utile protezione, e Vincenzo Dandini, che in Firenze di-

pinse in quasi tutte le ville del principe, segnalandosi specialmente in quella di Poggio Imperiale per uno sfondo rappresentante l'aurora accompagnata dalle ore. Dalle scuole di costoro uscì poi tutto quello sciame di cortoneschi, che in Roma, in Toscana e altrove si sparse.

A questo sciame se ne aggiunse un altro, che fu quello dei Marattisti. Carlo Maratta, nato in Camurano d' Ancona, e andato anch' egli a Roma da ragazzo (conciossiachè principiasse ad essere opinione universale e assoluta, che, senza andare a Roma, non si potesse essere gran pittore) salì in gran fama quando già Pietro da Cortona volgeva al suo termine; e nel pontificato di Clemente XI fu eletto a dirigere i molti lavori, che quel papa ordinò in Roma e in Urbino. Il Maratta aveva studiato 19 anni l' arte sotto il Sacchi, il quale gli aveva fatto prendere sì grande amore alle cose di Raffaello, che durò incredibili fatiche perchè i miracoli delle stanze vaticane e della Farnesina si conservassero infino a noi. Di che quali obblighi deve a lui la posterità, non può la mia penna dire a bastanza. Innamorato adunque di sì perfetti esempi, era da aspettare che egli non volesse delirare col secolo: e in fatti non delirò, ma dalla brutta pece non fu del tutto immune Dalla natura aveva sortito un ingegno dissimile da quello di Pietro da Cortona; e dove questi era tutto dedito al macchinoso, e amò la sollecitudine, il Maratta era più disposto a pitture da camera o da altare, e dell' accuratezza si pregiò infinitamente. Ma questa accuratezza lo tirava spesso al minuto, e, quel che è più, toglieva forza e spirito. Inclinò anche al bello ideale: e farà maraviglia che io dica che egli ne fusse tenerissimo, e studiando nelle statue antiche predicasse, che senza detto studio non si viene in perfezione. Dico che farà maraviglia, perchè un tanto tenero e studioso dell' antico avrebbe almeno dovuto apparire più nobile ed elevato pittore, e cansare certi modi di atteggiare e vestire piuttosto goffamente le figure. A me pare, che il Maratta non avesse ingegno abbastanza ardito per dare nelle stranezze: nè abbastanza temperato per tenersi nei limiti dell' ottimo: onde mentre abborriva di secondare i deliri del suo secolo, mancava

di risoluzione per ricondurlo ai buoni principii. Avrebbe voluto fare come fecero i grandi maestri del secolo antecedente, e nel tempo stesso compiacere all' età in che viveva. Non era secondo il genio suo il dipingere cortonesco: e pure spesso a quello si conformò per debolezza di spirito, e per non avere avuto ingegno sì potente da aprirsi una via, che fusse propria. Bisognava che il Maratta o avesse avuto maggior prontitudine e risoluzione, o che fusse nato un centocinquanta anni avanti, quando il seguitare l' ottimo era un secondare i desideri del tempo. Per lo che chi dicesse il Maratta un *manierista*, forse non direbbe il vero; e molti gli moverebbero contro la sentenza del Mengs che affermò: *Avere egli sostenuto la pittura in Roma che non precipitasse come altrove.* E citerebbero anche il Lanzi che lo loda per quell' amabile e nobile modestia che diede alle Madonne (onde si acquistò il nome di Carlo dalle Madonne): per la graziosa leggiadría con cui fece gli angioli; e per le belle e devote arie, che diede alle teste de' Santi. Certo quando Carlo ritrasse della maniera del Sacchi, suo maestro, riescì eccellente pittore e per disegno e per colore. Ma quando vi mescolò qualcosa preso dai cortoniani: o quando nella imitazione di questo e di quello, passò come per lambicco il gusto proprio, credendo di purificarlo, non fu senza colpe. Molto e giustamente è tassato per il modo di far le pieghe degli abiti, che nascondono l' ignudo, e le figure rendono goffe. Più mi pare accusabile per quella oscurità, che sparse nei dipinti, affine di ridurre il lume ad un solo oggetto, tenendo troppo bassi i chiari delle altre parti; onde fu principio a quell' annebbiamento che maggiormente involse le pitture de' suoi seguaci, come quelli che la sua massima portarono all'eccesso. In fine il Maratta non è savio abbastanza per istare co' migliori cinquecentisti, nè è sì pazzo da sorprendere per novità: che è quanto dire, non t' invoglia ne' suoi quadri con un' arte pura e senza vizi: e non ti scote e seduce con alcuna di quelle bizzarre e nuove, diciamolo pure, stranezze degli artefici del secento.

Chi sorprende per novità, e scote e seduce con tutte le

più godibili bizzarríe, e con un fuoco di prontezza che non si potrebbe riferire, è il napoletano Luca Giordano: che dalla velocità dell' operare (prima per bisogno di guadagnarsi la vita, e poi per abito fatto) fu detto dai Napoletani *Luca fa priesto*. Aveva egli imparato i primi principii dell' arte in Napoli sotto il Ribera. Poi, condotto in Roma da suo padre, fu dal medesimo acconciato con Pietro da Cortona. Or poni un ingegno fervido, come era quel di Luca, sotto un maestro come Pietro da Cortona, e bisognava che ne uscisse un pittore, che a ragione fu chiamato il *fulmine della Pittura:* fulmine che quanto più abbaglia col lampo, tanto più scuote col tuono. Tre qualità ebbe il Giordano nel sommo grado: primieramente una prontitudine quasi miracolosa di concepire le cose, talchè, come anche di lui soleva dire il Solimene, *vedeva il quadro quale doveva essere prima di cominciarlo; onde non aveva d' uopo di trattenersi per via a cercare i partiti, dubitando, come ad altri interviene.* In secondo luogo una versatilità d' ingegno come nessuno forse mai ebbe: per la quale si piegava senza fatica a tutti gli stili più svariati, rimpastandogli e contraffacendogli a modo suo. Quindi non si potrebbe dire, ch' egli fosse imitatore di alcuno: ed anzi nel modo di colorire e ombreggiare cercò di essere affatto nuovo, non importandogli di essere sempre vero. L' abbagliare e il sorprendere erano le cose, cui egli principalmente mirava: e per esse, e insiememente per la cupidità di guadagnare, trascurò spesso il disegno ed ogni regola d' arte. La sua massima era questa: È buon pittore chi piace al pubblico: e il pubblico s' incanta più col colorito, che col disegno. Ebbe in terzo luogo Luca una speditezza di mano, pronta (ed è detto tutto) quanto l' ingegno. Raccontano della sua prestezza cose, che si dura fatica a credere. Ma è certo che egli, essendo in Firenze per dipingere la Cappella de' Corsini e la sala del palazzo Riccardi, fece a Cosimo III, un gran quadro in meno tempo ch' egli aveva speso a parlargliene: onde Cosimo ebbe a dire: *Questi è pittore fatto pe' sovrani.* La qual lode, se lode può chiamarsi, ebbe altresì il Giordano in Madrid da Carlo II, che non sapeva intendere

come in sì poco tempo avesse fatto un sì sterminato numero di opere. Si sa che i sovrani vogliono veder galoppare anche le arti; e in generale si appagano della prima impressione: non essendo degno che la sovranità si vegga affaticarsi a considerare un lavoro d'arte. Un'occhiata, e via. Beato chi nel volger di quell'occhiata onnipotente riesca a piacere. E questo vantaggio ebbero i pittori d'allora: e sopra tutti Luca *fa presto;* il quale subito ti abbaglia con un certo inganno d'arte tutto proprio di lui: anzi quanto meno ti fai a considerare a parte a parte i suoi dipinti, tanto più sei preso dalla grazia e dal brio del suo dipingere. Io non so a chi venga fatto, entrando nella sala Riccardiana, e guardando in quella volta, di non rimanere maravigliato da tanto effetto di leggiadrissima pittura: e detto effetto altresì più o meno si prova in quasi tutte l'opere di lui, delle quali Napoli, Roma e Madrid riboccano. Ma in Napoli vi ha di più che altrove: anzi non vi è chiesa, che non mostri qualche suo dipinto: anteponendosi a tutti le mirabili storie a fresco nel Tesoro della Certosa.

Avvenne pertanto che quanti erano in Napoli dipintori, furono tutti da Luca soverchiati. Vi primeggiavano, al suo ritorno da Roma, Andrea Vaccaro, e seguace prima del Caravaggio, poscia di Guido Reni, e possessore d'una maniera assai larga e gentile: Mattia Preti, detto comunemente il cav. Calabrese, che seguitò molto il Guercino, e per imitarlo troppo, riescì coloritore piuttosto ruvido e grave: e Francesco di Maria, fedele al povero Domenichino fino al sepolcro, e del suo castigato dipingere innamoratissimo. Costoro, educati più o meno alla scuola de' caracceschi, e segnatamente il terzo, inteso alla castigatezza del disegnare domenichiniano, non sapevano acconciarsi alle bizzarrissime novità di Luca, e però chiamavano *ereticale* la sua scuola, fondata unicamente *in una maniera di vaghi colori e d'ideali accidenti.* Ma il Giordano, che aveva dalla sua il gusto del secolo, trionfò, e cacciatili di nido, padroneggiò la scuola napoletana come il Cortona aveva fatto della romana.

Tanto il Maratta quanto il Giordano ebbero discepoli e se-

guaci. Fra i principali marattisti furono Niccolò Berrettoni, Giuseppe e Tommaso Chiari, Pier Sante Bartoli, Giuseppe Passeri, Andrea Procaccini, Pietro de' Petri, Agostino Masucci, Stefano Pozzi e Lodovico Trasi: i quali chi più chi meno ritrassero della maniera del loro maestro, abusandola per altro in ciò segnatamente che era vizio più manifesto: onde pessimi panneggiatori e foschi ed agghiacciati coloristi riescirono; e quelli poi, che uscirono della loro scuola, furono ancor più insopportabili: come i tanti discepoli del Chiari; il quale, essendosi cogli anni condotto al principio dell' settecento, ebbe in Roma autorità di gran maestro.

Seguaci e imitatori ebbe pure il Giordano: e tanto più infelici degli altri, in quanto che il maestro era meno d' ogni altro agevole all' imitazione. Il che egli stesso conoscendo, ricusava di proporsi in esempio ai discepoli: anzi gli sgridava, se voleano seguirlo: dicendo loro che si sarebbero rotti il collo a volargli dietro: e così fu: onde quel Paolo de' Matteis, che sopra tutti i giordanisti ebbe allora nome, emulò spesso la fretta del maestro, senza uguagliarne il merito; e, quel che è peggio, fece degli allievi, che disonorarono sè e il maestro.

Un altro pittore, che allora ebbe grande autorità nelle cose dell' arte, fu Francesco Solimene, detto l' abate Ciccio, nato in Nocera, luogo poco lontano di Napoli. Costui fu amico e insieme competitore del Giordano, e come fu meno singolare di lui, così anche riescì più regolato. Molto gli giovò l' avere avuto i principii dell' arte da quel Francesco di Maria, che per aver troppo allora voluto cercare la gastigatezza del disegno, rimase oscuro e soperchiato dal Giordano. Poscia il Solimene si volse al Cortona. Piacquegli inoltre la maniera guercinesca del Petri, e a quella s' avvicinò, cercando d' ingentilirla. Da ultimo volle seguitare i modi del Lanfranco, ch' egli chiamava il maestro. In somma da tutti prese, e si formò uno stile, che lo mostra ingegno assai pieghevole a tutte le maniere. La qual pieghevolezza al contraffare notasi essere assai propria dell' ingegno de' napoletani, e non solo nelle cose della pittura, ma in qualunque altra arte e disciplina. Chi meglio di loro

riesce a contraffare ogni sorte di lavori meccanici, che vediamo ancor oggi rifatti sulle altrui fogge, come se d' Inghilterra o d' altro più fortunato paese venissero? Tornando all' abate Ciccio, egli ebbe una numerosissima scuola, che si diffuse in tutta Italia, e finì con appestar l' arte già infetta, riducendola ad essere piuttosto abbozzatrice che operatrice di pitture: effetto dell' abuso accreditato dal Giordano e dal Solimene del tratteggiare e non finire, divenuto eccesso nella lunga progenie de' loro discepoli e seguitatori, che meglio si direbbero imbrodolatori e insudiciatori di tele.

È un pezzo che in questa istoria non abbiamo fatto parola della pittura veneziana nel secolo decimosettimo: la quale fa maravigliare il Lanzi, che, mentre gli ottimi esempi di quella scuola, e segnatamente quello di Tiziano, avevano servito ai caracceschi per ravvivare il bel dipingere in tutta Italia, non partorissero il medesimo effetto in quegli, a' quali maggiormente avrebbono dovuto profittare. Ma a noi, piuttosto che recar maraviglia, serve a farci confermare una osservazione che abbiamo fatta altrove: cioè che il Barocci, il Cigoli e i Caracci intanto poterono efficacemente operare quella salutifera riforma nella pittura, in quanto che la corruzione, in che la detta arte si trovava nel loro tempo, non era sostenuta da alcuno straordinario ingegno: e quei seguaci de' buonarrotisti se ne andavano in un languore, che a nessuno poteva essere gradito. Ma in Venezia erano il Tintoretto e Paolo Veronese: alla cui seduzione, immensa quanto il loro ingegno, chi avrebbe potuto resistere? qual altro pittore avrebbe potuto essere accetto dove que' due massimi e straordinari pennelli dipingevano, se già non si fossero conformati alla loro maniera, quanto più ardita, sollecita, e brillante, tanto più grata al secolo? In fatti Jacopo Palma, il Giovane, che dal suo prozío aveva attinto castigatissimi principii, e poi in Roma gli aveva augumentati sugli esempi di Raffaello e di Polidoro, essendo tornato a Venezia, trovò da lavorare, avendo tutte le commissioni il Robusti e il Caliari e dovette raccomandarsi al Vittoria, *architetto e scultore accreditatissimo, ed arbitro*

de' lavori che si commettevano a' pittori stessi. Nè il Vittoria, che s'era guastato col Tintoretto e con Paolo, per la poca stima che costoro gli avevano, mancò di sostenerlo il più che potè, procacciandogli buon numero di lavori. Ma poi lo stesso Palma vide, che, senza darsi ancor egli a quei modi strepitosi, solleciti e di pratica, non avrebbe potuto a lungo reggersi nell' estimazione dell' universale; quindi dalle prime sue cose a quelle fatte in processo di tempo è tale divario, che diresti le prime frutto d' un ingegno accurato, mentrechè le altre dimostrano uno entrato già nella pericolosa via che dava tanto nome al Robusti e al Caliari: coi quali Jacopo, come anche nota il Lanzi, confina spesso nell' avvivare le figure e nei modi di colorire: comecchè le sue tinte sieno manco gaie di quelle di Paolo, e più liete di quelle del Tintoretto. In fine fu qual cosa fra questi due; morti i quali, non avendo più chi potesse contrastargli il primato nell' arte, si diè a tale negligenza e fretta, che la più parte delle sue opere ultime furono chiamate piuttosto abbozzi che pitture. Io credo che non a torto il Palma fosse detto ultimo pittore della buona età, e primo della cattiva: imperocchè dopo lui venne il maggior male, che aumentò sempre nei suoi seguaci.

Di detti seguaci i più conformi alla sua maniera furono Leonardo Corona, che tenne in emulazione lo stesso maestro, Andrea Vicentino, che dipinse per commissione della repubblica nel palazzo ducale, Sante Peranda, che dal Palma e dal Corona insieme apprese l' arte, e Matteo Ponzoni. Annovera il Boschini fra i più conformati alla maniera palmesca Antonio Vassilacchi, detto l' Aliense, dall' isola Milo; ma per verità egli, che fu prima scolare di Paolo, e poi seguace del Tintoretto, l' ebbe piuttosto competitore che maestro: e se ritrasse della maniera del Palma, fu perchè ancor esso in fine s' attruppò co' manieristi; e quantunque dipingesse molto e in palazzo e per le chiese, non salì mai in quella riputazione, che l' ingegno, se fosse stato meglio diretto, gli avrebbe potuto procacciare. Pietro Malombra e Girolamo Pilotto sono contati anch' essi fra i principali palmeschi, a cui s' accodano un Girolamo

Gamberati, un Ascanio Spineda, un Bartolomeo Orioli, un Paolo e Andrea Piazza, un Matteo Ingoli, un Pietro Damini, un Gio. Battista Novelli, ed altri molti di pessima progenie; cotalchè d'allora in poi non si vide che una folla qua di tenebristi, là di sfacciati, e dappertutto di ammanierati e trascurati dipintori, che distrussero ogni reliquia di quel bello e naturale dipingere veneziano, che nel cinquecento era stato la delizia del mondo.

Nel parlare il Zanetti della setta de' tenebrosi, formatasi in Venezia con particolar distinzione circa il 1650, riferisce in gran parte quella brutta origine all'essersi in quella città stabiliti alcuni pittori di fuori, ammiratori e imitatori del Caravaggio; e fra questi annovera un lucchese per nome Pietro Ricchi, cui, per dire de' meno ignoti, tennero dietro un Federigo Cervelli, un Francesco Rosa, un Gio. Battista Lorenzetti, un Francesco Ruschi romano, un Bastiano Mazzoni fiorentino, e un Matteo, pure fiorentino, che dal continuo dipingere mendichi, fu chiamato Matteo de' Pitocchi. Senza opporci a quanto afferma il Zanetti, dobbiamo avvertire, che questi forestieri, che portarono in Venezia la maniera del Caravaggio, trovarono in quella città disposizione grandissima alla oscurità per la imitazione sregolata, che si faceva delle cose del Tintoretto; anzi dall'esempio del Caravaggio e del Tintoretto in quel tempo stesso ricevettero danno quasi tutte le scuole d'Italia, dove quei due ebbero seguitatori. Quanto non furono imitati in Napoli al tempo del Ribera? Dunque non si può dar colpa solamente a' forestieri, se la pittura veneta, tanto lucida e bella in passato, s'annebbiasse e intenebrasse allora. Bisogna dire che i forestieri e i naturali del luogo s'accomunassero nel seguitare quella maniera di tenebrore, che nasceva principalmente dall'uso eccessivo dell'imprimiture: le quali, accreditate fin dal tempo de' Caracci (non senza grave nocumento ai loro quadri) divennero allora tanto più scure ed oleose, quanto più favorivano la celerità del dipingere, che ai pittori d'allora importava più della durevolezza delle opere: le quali oggi vedi così nere e gravi, che a ragione la posterità chiamò que' pittori coll'odioso nome di tenebristi.

Alla setta de' tenebrosi se ne contrappose in principio un'altra seguitatrice della maniera di Paolo; poi con quella si mescolò, e n' uscì una terza che ebbe i vizi di tutte e due. Con tutto ciò non furono così le arti al cattivo indirizzate, che la forza de' buoni esempi non potesse ancora qualcosa sopra alcuni in gran parte preservati dalla generale infezione. Di costoro ve n' ebbe in Venezia, e ve n' ebbe nelle provincie. Meritano di essere annoverati e particolarmente commendati Giovanni Contarini, imitatore esatto della maniera tizianesca, Tiberio Tinelli, più seguace di Leandro Bassano, e ritrattista insigne: Girolamo Forobosco, del quale dice il Zanetti, *che colla ragione appaga il professore, e col diletto ferma il curioso:* il cav. Carlo Ridolfi, che scrisse anche de' veneti pittori con utilità dei ricercatori delle notizie di quella scuola: Pietro Vecchia e Carlo Loth, seguaci anch' essi del buono stile, come che più degli altri caricassero gli scuri.

Ma il luogo dove allora fu veduto, che le ree usanze non giungono mai a pervertire in modo le arti, che non vi abbia sempre qualcuno che conosca il buono e l' abbracci, fu Verona: patria chiarissima di tanti nobili ingegni, che in ogni tempo e in ogni maniera di civiltà e di sapere illustrarono la comune madre Italia. Ma io qui non devo parlare, che della famiglia de' Varotari, e comincio da Dario. Il quale nato in Verona, e fermato domicilio in Padova, insegnò a molti quel che a lui pareva miglior consiglio seguitare nell' arte della pittura: e dovette essere gran consolazione per lui vedere che il suo figliuolo Alessandro, detto il Padovanino dalla città dove nacque, fu quello che maggiormente fece tesoro de' suoi ammaestramenti. Costui, avendo ne' primi anni ritratto le storie a fresco, che di mano di Tiziano sono nel Santo di Padova, e quindi in Venezia atteso a studiarlo in una maggior copia di opere, giunse per modo ad appropriarsi la maniera di quell' incomparabile maestro, che da alcuni fu anteposto a tutti i seguaci ed imitatori del Vecellio. A me è avviso, che il Padovanino fusse in quel tempo il maggiore e il miglior seguace del Cadorese: imperocchè, per quanto meglio d' ogni altro si

volgesse a quell' esemplare splendidissimo, e a lui si avvicinasse nei modi di comporre e di colorire con facilità e morbidezza, pure non si potrebbe affermare, che ad esprimere le cose con quella pienissima verità tizianesca giammai pervenisse; come nei metodi di preparare le tele è mestieri affermare, ch' egli si dipartisse dalla scuola del sommo maestro, dacchè non pochi suoi quadri sono col tempo cresciuti nelle ombre ed alterati. Concludiamo che dopo i discepoli di Tiziano, i quali dalla sua viva voce impararono gl' inalterabili modi dell' eccellente colorire in quel secolaccio guasto, il Padovanino tenne il primo seggio fra i seguitatori del Vecellio. Morto il Padovanino, che, come abbiam detto, insegnò a molti, prese il suo posto, e lo tenne con grande e durevole onore, Pietro Liberi: che nella correzione del disegno e nella scienza dell' arte non ebbe pari allora fra' Veneti, e pochi lo superarono nelle altre età. Egli studiò e prese il meglio d' ogni scuola. In Roma gli furono carissimi Michelangelo e Raffaello. Andato a Parma si fermò nel Correggio; e ricondottosi a Venezia, non fu gran pittore di quella scuola ch' ei non istudiasse. Inclinò molto alla pittura delle femmine ignude: e le ritrasse con tanta voluttà e verità di morbide carnagioni, che gli procacciarono il soprannome di *Libertino*. Qualità che non gli dovette far torto in quel secolo sì rotto ai vizii della lussuria. Luca Ferrari, Francesco Zanella, Lucio Bruni, Alessandro Maganza, Francesco Maffei e Giulio Carponi furono altri non indegni pittori di quella età: i quali (eccetto il primo che studiò nella scuola de' caracceschi) si attennero più alla maniera di Paolo, come che spesso ne abusassero, e fussino principio a un nuovo pervertimento della pittura veneta. Nè questo nuovo pervertimento poterono impedire Alessandro Turchi, soprannominato l' Orbetto, e Marcantonio Bassetti, amendue veronesi, e degni di miglior secolo: come mostrano le loro opere, che volentieri si riferirebbero ad un' età studiosa del bello e del vero. E a detta età pure diresti appartenere ciò che in Brescia fu operato da alcuni continuatori della bellissima scuola del Moretto: e quel che in Bergamo

produssero Enea Salmeggia e Gian Paolo Cavegna. Ma al buon gusto di costoro prevalse il pessimo degli altri e dei più, e se togli que' pittori di paesi, di battaglie, di bambocciate, di fiori, e d' altri generi, (che in questo riescirono eccellenti e lodatissimi) la grande pittura di storia andò sì per tutto alterandosi e sformandosi, che sul finire del secento in Venezia si trovarono tante maniere diverse, quanti erano quelli che dipingevano. Il che fu cagione, che in tanto mescolamento e subbuglio di stili differenti e spesso contrarii, non rimanesse ombra del bel colorire veneto: e il *manierismo* sempre più si dilatasse, se pure non voglia eccettuarsi Gregorio Lazzarini, il quale se almeno ricusò di essere veneto, ebbe ingegno e giudizio di appigliarsi ad esempi, che altrove erano reputati migliori. Ma uno solo che poteva? Al solito vinse il reo gusto dei più, che al secolo andavano a versi.

E in quel secolo le scuole di pittura in Lombardía e nella Liguria seguitarono la sorte delle altre: ma ancora nella lombarda e genovese scuola vi ebbe chi non tenne gli occhi chiusi al buono dell' arte. Nè dee recar maraviglia, che non prevalesse, non essendo riescito al Cignani di togliere da quel fango la scuola bolognese. Diresti che la città di Bologna ha in ogni età esercitato l' ufficio di riformatrice: e quanto potesse coll' opera de' Caracci, già fu da noi dimostrato. Sulla fine del seicento e il principio del settecento vedendo a quai termini di corruzione era venuta l' arte, e come la malmenavano gli eredi della maniera tanto abusata e peggiorata del Cortona, del Maratta, del Giordano, e del Solimene (voglio dire que' Gabbiani, que' Luti, que' Castellucci, que' Gabrielli, que' Gherardini, quei Corbellini, e quel Conca, che, uscito dalla scuola del Solimene, e fermatosi in Roma, propagò maggiormente coi tanti suoi allievi il morbo distruttore delle buone arti) volle riassumere il medesimo ufficio del riformare; e fondò una nuova Accademia, che fusse quasi un retaggio di quella de' Caracci. Intendo parlare dell' Accademia Clementina, che ebbe principio e progresso nel 1708, regnante Clemente XI: e della quale fu capo e principe Carlo Cignani. Costui nella riforma ebbe un pezzo com-

pagno Lorenzo Pasinelli, giudizioso imitatore delle cose di Paolo: poichè con lo splendore del costui pennello congiunse la dottrina de'Caracci, suoi antenati ed esempi. Ma era appena cominciato il secolo decimottavo, che il Pasinelli uscì di vita, ed al solo Cignani rimase il peso e la gloria del creato magistero. Aveva egli studiato nei primi anni sotto l'Albani, e in quella scuola erasi bene addentrato nelle massime e negli esercizi de'Caracci. Onde quando poi si mise a dipingere, fece vedere ch'egli nel comporre, nel disegno, nell'esprimere le cose, nell'unire i colori, e in ogni altra qualità, era un seguace di quanto avevano detto e praticato que' sommi maestri. Così il suo esempio avesse fruttificato come quello de' Caracci: ma la corruzione aveva fatto tal presa che non v'era più modo di vincerla. Imperocchè sebbene nel Lanzi e in altri scrittori troviamo elogi non piccoli di Gio. Burrini, di Gio. Gioseffo del Sole, di Donato Creti, di Aurelio Milani, di Gio. Pietro Zanotti, di Gio. Viani, di Marcantonio Franceschini, di Luigi e Francesco Guaini, di Giuseppe Maria Crespi, soprannominato lo Spagnuolo, di Gio. Antonio Lazzarini, di Francesco Mancini e di Marco Benefial: parte de'quali furono discepoli del Pasinelli, parte del Cignani, e quasi tutti accademici clementini, egli è da fare dei detti elogi un conto sempre respettivo all'età, in che i riferiti maestri operarono ed insegnarono: e rispettivamente all'età loro meritano lode e commendazione grandissima. Ma se delle loro opere si facesse un diligente ed assoluto esame, si vedrebbe forse che la maniera del Pasinelli e del Cignani piuttosto scapitò di quello che acquistasse ne'seguaci e, quel che è poi certissimo, i frutti delle loro scuole riescirono sempre peggiori; comecchè non si mostrassero prive di sapere, e d'un certo senso a discernere, meglio che nelle altre scuole, le regole della buona arte.

Similmente il Lanzi loda ed esalta i veneti Gio. Batista Tiepolo e Sebastiano Ricci, che fiorirono sul principio del settecento; e ancor di loro non si può dir che bene, avendo rispetto a quel che erano e praticavano i più dappertutto. Ma nessuno oggi spenderebbe una somma per fare acquisto de' loro quadri,

ne' quali pure si vede una traccia di buona maniera veneta, assai però illanguidita e dilungata da quella, in che furono gloriosissimi i pittori dell' antecedente secolo. Ben credo che ognuno oggi acquisterebbe, anche a caro prezzo, un Canaletto. Qual caro pittore di paesi fosse Antonio Canal, detto comunemente il Canaletto, e come egli sopra ogni altro sapesse intendere i migliori effetti della natura nelle vedute delle città, non è uomo colto che ignori. Nato in Venezia, seguitò per alcuni anni la professione paterna di pittore di teatri. Poscia andato a Roma, si mise a dipingere gli avanzi degli antichi edifizi, facendone de' quadri diversi, che piacquero infinitamente. Tornato in patria, tutto si diede a studiare e a ritrarre le mirabili bellezze di quella città singolarissima; dove giunse coll' arte a tanta perfezione, che, guardando i suoi dipinti, par di essere in Venezia. Tanta è la illusione del naturale. Ad ottener la quale con esattissima prospettiva, dicono, che si servisse della così detta camera ottica: insegnando per altro il vero uso che convien fare di questo mezzo, che, facilmente abusato, guasta ogni bellezza e verità. Onde in ciò, come Antonio fu il primo, così fu maestro d'ogni altro. Parecchi quadri del Canaletto si trovano con varie vedute di Venezia: pare non di meno che la più bella, e altresì la più nuova, sia quella del canal grande con la vista nel mezzo del ponte di Rialto; e dalle parti, di quella continuata serie di palazzi e d' altri edifizi, che non si crederebbe essere stata opera d' uomini, se le storie non ci mostrassero, che quegli uomini, che fabbricarono e ingrandirono Venezia erano d' un' altra specie che i presenti. Più volte dal Canaletto fu ripetuta la detta vista, e sempre in un modo maraviglioso: cioè in modo, che per il brio del pennello, per la trasparenza de' colori e delle ombre, e per la perfetta e graditissima imitazione del vero non a torto egli fu riconosciuto principe in questo genere di pitture. Ma quantunque nessuno in quel tempo giungesse a paragonare la eccellenza del Canaletto nella pittura dei paesi, nondimeno più d' un paesista bravo si conta: anzi in ogni scuola abbondarono artefici alla pittura inferiore, come è a dire, di fiori, di frutta, di animali, di bambocciate e soprattutto di

prospettive. Nella quale pare, che l'ingegno e l'opera degl'italiani sapessero unicamente ritrarre il vero; imperocchè nella grande pittura delle storie tutto era maniera. Nè soltanto nella pittura, ma nell'architettura e scultura altresì: le quali arti cosa producessero dal principiare al voltare del settecento, dirò brevemente.

Fra gli architetti, che ebbero più riputazione in quel tempo, furono i tre bolognesi Ferdinando, Francesco e Antonio Galli, che si conoscono sotto il nome di Bibbiena, dalla patria del loro padre Gian Maria, il quale di Bibbiena, terra di Toscana, si trasferì in Bologna per istudiare pittura sotto l'Albani. I sopraddetti furono pittori ed architetti: e pittori segnatamente di prospettive e di apparati per feste e rallegramenti di principi. Il qual genere quanto fosse allora in pregio, più volte abbiamo notato. Qui ci accade far menzione del modo di fabbricare e abbellire i teatri in quel tempo. Essi già fin dal finire del secento avevano cangiato forma: e da quella usata dagli antichi, e riprodotta con tanta maraviglia dal Palladio, (cioè nell'interno con gradinata semicircolare per gli spettatori, e all'esterno con architettura che ti annunzia un teatro) si erano discostati in modo, che poco più rimaneva per ridurgli alla forma, in che oggi più o meno veggiamo tutti i teatri. La qual forma incomodissima e goffissima rassomiglia il Milizia ad un *alveare,* buono solamente al cicaleggio di coloro, che vanno al teatro più per farsi spettacolo di ridicole vanità, che per godere della rappresentazione. Dobbiamo nondimeno fare qualche eccezione per il teatro di Verona, che l'Accademia de' filarmonici fece edificare al secondo de' Bibbiena, chè certo bisogna tenerlo per uno de' meglio intesi che abbia l'Italia. *Portici avanti, scale magnifiche ai quattro angoli, sale, comodi corridori. L'orchestra è divisa dall'uditorio, non dovendo niuno degli uditori essere offeso dallo strepito degli stromenti; ed il palco è in giusto sito, cosicchè gli attori non vengono mai veduti di fianco. Fra l'uditorio e la scena sono le porte d'ingresso nella platea, all'uso degli antichi teatri romani e greci, non dovendo mai la porta essere rimpetto alla scena, e perchè quello*

è miglior luogo, che non va perduto ad una porta, e perchè indebolisce la voce. Questa descrizione fa il Milizia del teatro veronese: ma avverte in pari tempo, che l' architetto fu diretto dal celebre Scipione Maffei: il quale, come fu il primo a ricondurre la tragedia alla grandezza, dignità e bellezza antica, così ebbe ingegno e giudizio da provvedere alla miglior fabbricazione de' teatri. Se Verona non avesse avuto altri che il Maffei, basterebbe questo solo a darle gloria per tutti i secoli. E che il Bibbiena facesse bene mercè della direzione del gran tragico, lo conferma che, avendo poi in Roma (dove non era un Maffei) edificato il teatro Aliberti, non poteva portarsi peggio. *Cattivo sito, meschini ingressi, scale infelici, corridori scomodi, e quel che è peggio, figura impropria, e palchetti in fuori e centinati.* Grida con ragione il Milizia: e per conclusione aggiunge: *Se Roma antica ebbe i più grandiosi e magnifici teatri del mondo, Roma moderna, benchè ne abbia molti, gli ha tutti difettosi e per la forma e per la politezza.* E sottosopra in tutta Italia sono i medesimi teatri co' medesimi difetti. Quello della Pergola in Firenze fatto di legno dal Tacca, sul finire del seicento, fu allora dal terzo de' Bibbiena, cioè da Antonio, ridotto di materiale nella forma che veggiamo. Il quale Antonio fu pure autore del gran teatro di Bologna, che, cominciato nel 1756, fu terminato nel 1763. Questi tre Bibbiena fecero teatri e scene non solo in Italia, ma in Germania, in Ispagna e in Inghilterra; di che non accade qui favellare.

Quantunque in Roma sul cominciare del decimo ottavo secolo le grandi occasioni al fabbricare fussino alquanto scemate da quel ch' elle erano nel secento, pure i pontificati d' Innocenzo XII, di Clemente XI, d' Innocenzo XIII, di Benedetto XIII, e soprattutti di Clemente XII, non furono sterili di lavori architettonici. Primeggiava nel confine dei due secoli Carlo Fontana, comasco di patria, e romano di domicilio. Costui aveva appresa l' arte dal Bernini; e pare che da lui avesse altresì ereditato e l' ingegno capacissimo di abbracciare qualunque più smisurata impresa, e la fortuna di godersi i maggiori favori dei principi. Quindi molto era stato adoperato da

papa Innocenzo XI, e fin d'allora aveva mostrato che, se dal maestro aveva attinto le stravaganze e le licenze dell'arte, aveva ancora imparato ad essere dottissimo e ingegnosissimo nei modi del solido costruire. Di che diè una solenne prova nel dileguare alla presenza di molti architetti e ingegneri, chiamati a consulta dal papa, il timore risvegliatosi in Roma, che la cupola di San Pietro pericolasse. E prese quella occasione per far noto, in una larga descrizione della basilica vaticana, un suo disegno per l'abbellimento della piazza di San Pietro. Proponeva di tirare dal colonnato fino alla piazza di San Giacomo Scossacavalli due portici simili a quelli, che congiungono detto colonnato colla facciata della chiesa: innalzare fra questi nuovi portici una specie di arco trionfale con campanile per orologio, d'architettura conforme a quella del colonnato, e d'altezza mediocre, da non impedire la vista della facciata e della cupola: aprire da detto arco fino a ponte Sant'Angelo, una gran piazza per uso di varie merci: dirizzare in oltre due strade laterali dietro ai mentovati portici, le quali, girando regolarmente intorno alla chiesa di San Pietro, dovessero condurre fino alle mura della città. Nieghi chi può, che il Fontana non avesse ingegno e animo simile al Bernini: ma i tempi principiavano ad essere contrari a mandare ad effetto grandi e dispendiosi disegni: onde questo, per verità grandiosissimo e dispendiosissimo, del Fontana non ebbe effetto.

Ma ben vi sono altre opere del Fontana, che per vastità e dispendio possono ancora riguardarsi una continuazione dell'operosissimo e prodigo secento. Le cappelle Ginetti a Sant'Andrea della Valle, e quella de' Cibo a Santa Maria del Popolo: La cupola, l'altar maggiore, e gli ornati della Madonna de' Miracoli: la chiesa delle monache di Santa Marta: la facciata della beata Rita, e quella di San Marcello al Corso: il deposito della regina Cristina di Svezia: il palazzo Grimani, in via Rossella: il palazzo Bolognetti: la fontana di Santa Maria a Trastevere, e quella in piazza di San Pietro, che è rimpetto a porta Cavalleggieri: il teatro detto Tordinona: la immensa fabbrica di San Michele a Ripa; la cappella del battesimo in San

Pietro; il compimento del palazzo di Monte Citorio: i granai nella piazza di Termini; il portico di Santa Maria in Trastevere; la gran vasca della fontana di San Pietro in Montorio, e la Librería della Minerva, sono tutte opere che il Fontana lasciò in Roma, sotto i pontificati d' Innocenzo XII e di Clemente XI. Pontefici che, in vece di crescere entrate ai loro nipoti, crebbero a Roma edifizi e monumenti di splendida carità. Se le arti volgevano sempre più in basso, non era per difetto di protezione, giacchè da pochi principi elle furono così amate e protette, e basta notare quel che prodigò il secondo in quello smisurato ingombro di statue rizzate nella borrominesca navata di San Gio. Laterano, e quel che fece per far risorgere in Roma l' arte del musaico, sì che potesse stare coll'eccellenza degli antichi, per dover confessare che ne' romani pontefici durava ancora la voglia e il potere di spendere, le quali non vennero meno nel successore Innocenzo XIII: ma egli visse poco, e non ebbe tempo di soddisfare a quel suo animo naturalmente magnifico e fastoso. Verso cui fu un vero contrapposto Benedetto XIII, che gli succedette: la cui vita, eccessivamente dimessa e tutta data ai pensieri del cielo, poteva convenire, anzi conveniva, al capo della cristianità: disdiceva a chi portava altresì corona di re: tanto più che era accompagnata da miserabile debolezza d'animo; della quale in modo usarono i pessimi ministri, che sotto il più umile, mansueto e caritatevole papa fu provato il più superbo, crudele e avaro governo.

Tornò a risplendere la magnificenza regia in papa Corsini, che si chiamò Clemente XII, e tornò l' architettura a rizzar monumenti di pubblica grandezza. Una solenne concorrenza si aperse per la facciata di S. Giovanni Laterano, per la quale furono presentati ventidue disegni: non essendo architetto di nome, che non fosse invitato a concorrere: e concorsero principalmente i fiorentini Alessandro Galilei e Ferdinando Fuga; i romani Niccola Salvi, Antonio Canovari e Luigi Vanvitelli, di origine straniera, ma nato in Roma, dove suo padre si era da giovane stabilito. Il giudizio, dice il Milizia, fu dato dagli

accademici di S. Luca nella sala del Quirinale: e pare, secondo che troviamo scritto in certe memorie del Vanvitelli, che fussino da quelli giudicati per migliori un disegno di esso Vanvitelli, e uno del Salvi, ma per essere il Galilei della stessa patria del papa, fu ad ogni altro anteposto, e in compenso fu dato al Salvi la fabbricazione della fontana di Trevi, ed al Vanvitelli la fondazione del porto d'Ancona. Quale riuscisse l'opera del Galilei, veggiamo ancora. Ricca e ammanierata. Vedi il solito frantume e saliscendi di colonne, di piedestalli e di cornici. Credo nondimeno, che gli altri non avrebbero fatto meglio, nè altrimenti. Anzi nel Galilei, come architettor fiorentino, era un certo senso di buon gusto, migliore che in ogni altro: il che fece vedere, per quanto comportava il secolo, nella cappella Corsini (dentro la stessa basilica lateranense) graziosamente immaginata, e leggiadramente ornata; e nella facciata di S. Giovanni dei fiorentini, che per quell'età non riescì cattiva opera. Contano, che il Galilei fosse consigliato di acconciarvi il modello della facciata, che Michelangelo aveva lasciato senza effetto per la chiesa di S. Lorenzo in Firenze. Ma ai più fu avviso, che non convenisse; parendo loro, che l'architettura fosse allora in miglior condizione, che al tempo del Buonarroti. Tanto è manifesto, che, quando è corrotto il gusto degli uomini, è anche corrotto il giudizio.

Gran strepito nel pontificato del Corsini fece la fontana di Trevi, architettata dal Salvi. E certamente per lo sgorgo immenso e impetuosissimo di quella bell'acqua, che rassembra un fiume d'argento, è cosa assai strepitosa e maravigliosa, e da far piacere a chiunque passa o si conduce per quella via. Ma la ricca e piuttosto grandiosa architettura rimpiccolisce e divien goffa in quel brutto ed angusto luogo, circondato da casacce che l'opprimono. Pure, in mezzo ai consueti difetti dell'arte, niente di più magnifico e di più notabile di detta fontana fu fatto in Roma in quel secolo. Il porto d'Ancona, per il quale fu adoperato il Vanvitelli, fu anch'esso una grande impresa, segnatamente per quel lazzaretto pentagono, che vi piantò. Per queste opere di vastità e di solidità gli

architetti d' allora, delle cose meccaniche e idrauliche intendentissimi, riescivano maravigliosamente. Mentre il Vanvitelli era in Ancona, fece diversi disegni per chiese e cappelle. Nè solamente per quella città, ma per Macerata, Pesaro, Foligno e Siena. Tornato in Roma, oltre a parecchi lavori, pose mano alla costruzione della grandissima fabbrica di Santo Agostino, e ridusse allo stato in che ora veggiamo, la chiesa della Certosa. Ma una gran fabbrica, fatta ai tempi di Clemente XII in Roma, fu il palazzo della Consulta in piazza del Quirinale, opera del Fuga; il quale altresì architettò il vasto e superbissimo palazzo, che papa Corsini, ad esempio di molti suoi predecessori, fece innalzare per la sua famiglia in via della Longara.

Venuto al pontificato Benedetto XIV: uomo di mente e di cuore rarissimo: in tempi di rigore e d' ipocrisía, specchio d'indulgenza e di virtù; la cui esaltazione fu un gran bene per i buoni, e un gran male per i tristi: pontefice più imitabile che imitato; seguitarono in Roma le occasioni per gli architetti. Fra i quali il sopraddetto Ferdinando Fuga fu molto adoperato; conciossiachè coll' opera sua fu ampliato l' ospedale di Santo Spirito, aggiungendovisi un nuovo braccio; impresa non più magnifica che pietosa. Ancora il Triclinio sulla piazza di San Giovanni Laterano è disegno del cavalier Fuga: e disegno suo è la facciata di S. Maria Maggiore, più o meno sullo stile di quella di San Giovanni Laterano; le canoniche, che mal si collegano nè col davanti nè col di dietro della Basilica: e il risarcimento dell' interno della stessa Basilica; onde, per lasciare la disposizione delle colonne della navata principale, ne derivarono tutti que' pilastri ed altarini, che al concetto rimpiccoliscono la vastissima chiesa.

Ma sebbene al tempo di papa Lambertini non restassero in Roma inoperose le arti, furono più impiegate per accrescimenti ed abbellimenti di edifizi già eretti, che per lo innalzamento di nuovi monumenti. Oltre che il molto già fatto toglieva di far maggiormente: senza dire che cominciava a venir meno l' ardore per le grandi imprese; essendo l' operare rallentato dalla

querula saccentería: cioè dal parlare e dissertare più che dal fare. Quanto tempo, quante parole, quanti denari non furono gittati per rassicurare la cupola di San Pietro, che stava ferma, fermissima, nè di assicurazione aveva mestieri? Matematici, ingegneri, eruditi d' ogni paese e d' ogni opinione furono convocati. Fu fatto venir di Padova il celebre Poleni. Il papa non aveva pace, se non levava dall' animo suo e del popolo un tanto timore, risvegliato dopo che al Fontana era riuscito sotto Innocenzo XI di mostrare che pericolo nessuno vi era. In fine colla direzione del Vanvitelli fu cerchiata la cupola, e tormentata da scarpelli e martelli, piuttosto con danno, che con vantaggio della sua solidità.

E che in quel tempo cominciasse a mancare l' ardore per le grandi fabbriche, sì acceso per lo passato, non solamente nei principi, ma ancora ne' privati, mostrò il prete messinese don Filippo Ivara, stato discepolo del cav. Fontana. Essendo egli, come nota il Milizia, troppo inclinato al grande e al dispendioso, poche fabbriche di privati si veggono col suo modello; e sarebbe rimasto oscuro e quasi ignoto, se il duca di Savoia, avendolo conosciuto quando regnava in Sicilia, non l' avesse tolto a proteggere; e condottolo poi a Torino, e dichiaratolo suo architetto, non gli avesse porto in quella città continue occasioni a grandi lavori: i quali, per dire de' principali, furono il tempio eretto sulla collina di Superga per voto di Vittorio Amadeo: la cappella di corte alla R. Villa di Venería, e il gran palazzo di Stupinigi destinato alle regie cacce. Le quali fabbriche, se nulla lasciano a desiderare dal lato della magnificenza, ognuno vorrebbe ch' elle fussino manco prive di semplicità, di unità, e di correzione. Ma cotali mancanze, anzi che allora fargli torto, davano a lui maggior credito. Chiamato a Lisbona, fra gli altri magnifici edifizi, disegnò un palazzo regio sontuosissimo, e ne riportò immensi premii, e la croce di cavaliere di Cristo. Tornato in Italia, i Mantovani lo vollero per la cupola di S. Andrea, i Comaschi per quella della cattedrale, e i Milanesi pe' lavori sempre continui della facciata del duomo. Da ultimo bruciatosi nel 1734 in Madrid il super-

bissimo palazzo dei Re, cominciato da Carlo V, e continuato dai successori, fu da Filippo V, invitato a riedificarlo. L'Ivara v' andò: ma appena ebbe terminato il modello, che si morì di violenta febbre: e nella vastissima impresa entrò successore il discepolo di lui, Battista Sacchetti torinese; il quale, veggendo come lo sterminato disegno dell' Ivara non sarebbe entrato nel luogo dell' antico palazzo, ne fece un altro, che al detto luogo servisse, ritenendo per altro l' ordine e lo stile del maestro: e n' uscì quell' immensa reggia, con la cui sontuosità e solidità poche altre possono stare.

Non credo che tortamente avvisasse il conte Cicognara, stimando, che fra noi verso la metà del settecento non era veramente che in Napoli aperto il campo a grandi lavori di architettura. Dopo che Carlo III ebbe colle armi assicurato a sè e alla casa de' Borboni il possesso di quel reame, volse i suoi pensieri ai godimenti della pace. Re nuovo, di natura splendido; più splendido per fortuna; volle che ad illustrare ed eternare il suo nome più d' un monumento sorgesse. Quindi non fu architetto di nome, che non fusse a Napoli invitato e adoperato. Il Vanvitelli, il Fuga e Antonio Canovari di Roma vi andarono, e in grandi imprese furono messi: senza che di commissioni restassero privi gli architettori del paese. Primieramente e principalmente Carlo pensò a fabbricare per sè e per la sua famiglia le maggiori delizie. Ed era ben ragione, che così pensasse un re: e segnatamente un re che si trovava possessore d' un luogo, dove natura aveva sparse tutte le sue dolcezze. Dacchè il cielo o la fortuna ci ha concesso così amena e ricca terra, godiamone, avrà detto, o poteva dire. Il fatto è, che le reali ville di Portici, di Capo di Monte, e di Caserta mostrano che il nuovo Borbone non perdonò a spesa per fare costruire tre sontuosi palazzi, i quali in tre luoghi di diversa amenità e delizia potessero albergare le persone reali, come se nel palazzo di Napoli, e meglio ancora, dimorassero. Il palazzo di Portici fu architettato dal Canovari. Per Capo di Monte, i cui lavori lungamente rimasero incompiuti, fu impiegato l' architetto Medrano; e del palazzo di Caserta ebbe la commis-

sione il Vanvitelli. Questo palazzo e i suoi abbellimenti di giardini e di acque non è forestiero, che tragga a Napoli, il quale non si conduca a vedere: e vedutolo non resti maravigliato e dalla immensità della fabbrica, che sopra una base di 415,939 piedi parigini quadrati, s' erge all' altezza di 106 piedi, e dalla sontuosa ricchezza di tanti marmi bellissimi tratti di Sicilia, di tanti legni variamente intagliati, di tanti finissimi lavorii di stucco, di tanti cristalli, vernici, musaici, pitture, sculture e infinite altre ricchezze di pietre rare e di cose preziose: le quali, come ben disse uno storico moderno, rappresentano l' ingegno di tutte le arti di quel tempo. Che l' animo del re fusse di fare un edifizio, che per grandezza e magnificenza dovesse vincere quanto di più superbo e di più sontuoso possedessero gli altri monarchi di Europa, non è dubbio alcuno: come non è dubbio al mondo, che l' architetto Vanvitelli non riescisse a soddisfare alla reale ambizione, che voleva poter non invidiare a' suoi avi i superbissimi castelli di Versailles e di S. Idelfonso. Ma che il re, mentre aveva tanto da scegliere, eleggesse (in quella polverosa pianura) un ameno e vantaggioso luogo per fare la gran fabbrica e il maraviglioso giardino, non credo; come non credo che l' architetto con la vastità e con la magnificenza congiungesse pari grandezza e buon gusto d' arte; parendomi che con quella moltiplicità di piani, e di tanti ordini di finestre fusse fatta una grave offesa al grandioso. Quanti edifizi fiorentini del quattrocento, che forse non giungono alla metà della mole del Casertiano, e non contengono nè pure un terzo delle tante ricchezze in quello ammassate, grandeggiano dieci volte più con la semplice e maestosa ampiezza delle linee, e con la severa bontà, e giudiziosa distribuzione degli ordini, e in fine colla gentilezza e sobrietà degli ornamenti. Pur tuttavía nè allora nè di poi fu veduta un' opera di tanta bellezza architettonica quanta pur se ne ritrova nel palazzo di Caserta. Nel quale chiunque entri per il gran vestibulo, e si conduca al centro, e ad un girar d' occhio guardi i quattro cortili simmetrici, e quel gran prospetto ornatissimo di giardini, con quella cascata d' acque per

lo immenso viale; e in oltre si faccia a salire la ricchissima scala tutta aperta; ed entri in tutti quegli appartamenti diversi e magnifici, bisogna per certo ch' egli esclami: questa è casa di re: qui è tutto il fasto e il morbido lusso d' un nipote di Luigi XIV. Che se da ultimo il visitatore del grande edifizio si volgesse a considerare la solidità e l' ingegnosa e giudiziosa maniera di distribuire le sale, le anticamere, le gallerie, le cappelle segrete, le scale private, i passaggi diversi, e tutte l' altre comodità, dovrebbe confessare, che, se il Vanvitelli aveva il gusto del suo tempo, aveva ingegno forte e risoluto come quello degli antichi. Di che può far fede più ancora del palazzo, la immensa opera degli acquedotti; ne' quali le acque raccolte in fiume, dal monte Taburno, traversando le montagne Tifatine, e tre larghe valli, si scaricano a Caserta, e dopo aver irrigato quelle terre, e abbellito copiosamente gli orti regii, giungono pel corso di 27 miglia in Napoli per provvedere ai bisogni di sì popolosa città. Se il ponte nella valle di Maddaloni, lungo 1618 piedi, con tre ordini d' arcate, l' una soprapposta all' altra, dell' altezza di piedi 178, non avesse scritto il tempo che fu fatto, si crederebbe opera romana. Come opera romana fu detta, ed era degna di essere, quella veneziana de' Murazzi: con la quale riescì al senno e all' ardire di quella repubblica di mettere un freno al mare. Proprio i ponti di Maddaloni e i Murazzi di Venezia sono le più maravigliose imprese di quel secolo: e l' ultime altresì nelle quali è impressa l' antica grandezza. Conciossiachè dopo quelle, non solo cattive di gusto, ma ancora meschine di costruzione divennero a poco a poco le fabbriche: se pure non si debbano eccettuare il reale albergo de' poveri in Napoli, fatto col disegno del cavalier Fuga, e il vasto Teatro, che dal nome del re, fu chiamato di S. Carlo; il quale, annesso alla reggia, è un' altra testimonianza dello splendido regno di Carlo III, e del perverso gusto d' allora di affogare il bello sotto un ammasso gravissimo di scorniciamenti, di specchi e di dorature. L' architetto fu un tal Angelo Carasale: dapprima accarezzatissimo, e poi calunniato, e messo in carcere e lasciatovi morire. Que-

sto guiderdone ebbe di aver tanto piaciuto al re, alla corte e al popolo colla sua celebre opera.

Il dire di tutti gli architetti e fabbricieri ci condurrebbe ad essere soverchi, e, quel che è peggio, ad annoiare i lettori col replicare le stesse osservazioni. Tuttavía siccome il guasto nelle cose dell' arte non è mai tanto, che qualche eccezione non convenga far sempre, diremo di due conti veronesi (molti nobili allora si applicavano all' architettura) che riescirono architetti assai commendati. Il conte Alessandro Pompei, e il conte Girolamo del Pozzo. Al Pompei fece principalmente onore il suo libro: *De' cinque ordini dell' architettura civile di Michele Sanmicheli:* il quale non avendo nulla scritto in architettura, e in vece condotto opere che valgono più d' ogni scritto, fu cura del nobile conte d' illustrare le sue fabbriche, e da quelle cavare teoriche non fallaci; aggiungendovi un assai utile paragone cogli ordini usati dai primi lumi dell' arte, Vitruvio, Leon Battista Alberti, il Serlio, il Palladio, lo Scamozzi e il Vignola. Quest' opera del Pompei, ordinata per mostrare come i sommi uomini dell' arte la pensavano in architettura, e come gli artefici del suo tempo facevano a chi più calpestare le buone regole, sarebbe stata veramente salutare per richiamar l' arte ai sani principii: ma essa non produsse effetto alcuno: e rimase quasi ignota a coloro che più avrebbero dovuto conoscerla. Condusse pure il Pompei varie fabbriche, che al pari dell' opera sopraddetta onorano il suo nome: e il proprio palazzo d' Illagi, e il vasto edifizio della Dogana mostrano, ch' egli non delirava col secolo.

Il conte del Pozzo tenne la stessa via del Pompei, cioè di sforzarsi colla voce e coll' esempio di ricondurre nell' architettura la buona maniera degli antichi. Particolarmente studiò l' architettura de' teatri, per la quale fece un libro: *Sui Teatri degli antichi, e sull' Idea d' un Teatro adattato all' uso moderno:* pel qual libro sperava il Milizia, che s' avesse potuto accordare le comodità de' teatri moderni colle regole vitruviane. Ma egli è certo, che le arti, e segnatamente l' architettura, non si lasciano raddrizzare dalle teoriche, quando

il secolo è volto al pessimo; e che al pessimo volgesse il secolo, mi sieno testimonii esso Milizia per le opere di Roma, e il vicentino Francesco conte di Sangiovanni per le opere di Lombardía. Il primo scriveva al tempo di Pio VI: e il suo querelarsi per le opere che allora si facevano, e particolarmente per la famosa sagrestía e canonica di San Pietro (cominciata dall'architetto Marchionni, e costata più d'un milione di scudi) non è alcuno che abbia letto i trattati e le lettere di quel severo critico, che non conosca. *La corruttela* (egli dice) *è tanta da far sperare una qualche crisi felice: la quale può essere prodotta da quell' edifizio, che si sta terminando attualmente* (intendi la sopraddetta sagrestía e canonica) *e che può definirsi un sontuoso monumento di tutti gli assurdi architettonici. Opera* (speriamo) *più utile che il capitolo di alcuni abusi inserito da Palladio ne' suoi libri, affinchè gli architetti se ne guardassero: ma invece di guardarsene, eglino gli hanno abbracciati, e ne hanno fantasticati infiniti altri, ricavandoli fin dai pazzarelli. Or tutti, tutti quanti, e abusi e capricci e delirii sono affollati in questo, che è un capitolo di ciance; nè un disegno, nè un modello, ma un edifizio magnifico di mattoni e di marmi destinato ad uso augusto: cosa da far spiritar le testuggini e i pipistrelli; e perciò efficacissima cosa per nausearci in perpetuo dell' architettura corrente.* Vo' concedere che il Milizia fosse uomo difficilmente contentabile, e troppo acre censore: ma dei lamenti, ch' ei fa per l'architettura del suo tempo, non gli si può fare alcun carico: perchè in verità (com' egli afferma in una sua lettera) poco o nulla si faceva, e quel poco si faceva a capriccio. Un gran fervore era nel rizzare obelischi. *Ora* (seguita esso Milizia) *tutta l' architettura romana è impiegata a rialzare obelischi. Oltre l' eretto fra i cavalli di Montecavallo, se ne erige uno sulla Trinità de' monti, e poi un altro a monte Citorio, e questo è il gnomone che era a Campo Marzio. Che si rialzino tali insulsaggini, a maraviglia: ma collocargli in siti angusti, e sopra piedistalli di materia diversa, e con gole, listelli, sgusci, e con tanti altri membretti, che han tanto da*

fare con quelle masse egizie, quanto co' geroglifici la croce piantatavi in cima, pare a lei, signor conte garbatissimo (il detto conte Sangiovanni di Vicenza) *che anche questo vada a maraviglia? Ma così hanno da andare le cose.* E il conte Sangiovanni scriveva al Milizia, dandogli contezza dello stato d'architettura nella superior parte d'Italia: e dopo aver parlato del vasto e ricco teatro della Scala in Milano (dove sì le tante e piccole logge porgono tutta l'immagine d'un alveare); e mostrato che il Piermarini, che ne fu architettore, aveva fatto conoscere nella sproporzionatissima sala del contiguo *Ridotto* quanto fosse in dietro nell'arte, aggiunge che nondimeno costui era colà *tenuto in grande stima e andava empiendo Milano di tante di quelle benedette fabbriche alla francese, che non solamente non adornano, ma anzi deturpano quella grande e maestosa città:* accennando ai palazzi de' Belgioioso, de' Litta, de' Clerici, de' Cusani, degli Annoni, de' Greppi, de' Melleri, de' Pezzoli; e più che a questi all'immenso palazzo Brera, (che un tempo fu sontuosa abitazione de' gesuiti, ed ora è onorato domicilio delle scienze e delle buone arti) e al palazzo del vicerè, la cui grandezza e magnificenza interna come sia rappresentata dall'esterna facciata (che in quella sua grettezza sarebbe disdicevole alla casa d'un privato) ognuno di leggieri può conoscere.

Se la grande e bella architettura dopo la metà del settecento era come spacciata, non stava meglio la statuaria; la quale in mano dei Penna, de' Pacilli, de' Pacetti, degli Angelini era a sì misera condizione ridotta, che, come dice il Cicognara, *non si facevano più che ristauri per gli stranieri, o per il Museo Vaticano, ovvero mediocri copie di cose antiche:* e basta dare un'occhiata al monumento di Benedetto XIV, opera degli scultori Bracci e Sibilla, perchè non si debba cercare altra più infelice testimonianza di quel che allora fosse l'arte della scultura. In conclusione la pittura, l'architettura, e scultura erano in terra, sformate e languenti.

Almeno nel secento l'ingegno degli artefici folleggiava d'una follía gagliarda. Vedevi de' pazzi vigorosi, che farne-

ticavano, e però sorprendevano. Ma nel settecento, senza che la ragione avessino racquistato, avevano anzi le forze perduto, e folleggiando da infermi, piuttosto compassione e fastidio, che sopresa e maraviglia cagionavano. Proprio nelle arti del bello era un abbassamento, che mi pare renda somiglianza di quello in che pure erano cadute le lettere. Protesto, che io giudico delle lettere dal lato dell' arte, giacchè so, che uomini dotti ed eruditi e giudiziosi abbondarono a quell' età. La quale, se non avesse avuto che il Maffei, il Muratori e il Tiraboschi, basterebbero questi tre per farle onore e onor grande. Ma ciò che è forma di stile (nel che proprio il gusto d' una nazione si manifesta) era come nelle dipinture, nelle statue e negli edifizi affievolito e alterato. Non sia discaro che io rammenti come l' affievolimento delle lettere procedesse. Sul finire del seicento la stranezza, anzi la pazzía, de' poeti e dei prosatori dava in tali eccessi, che bisognava accadesse che da un estremo si passasse ad un altro. E l' altro estremo fu la istituzione arcadica: cominciata con buon fine e con ottimo successo dal Crescimbeni, dal Gravina e da altri valenti uomini: ma a poco a poco ridotta ad infiacchire l' ingegno, con tutte quelle inezie, melensaggini e piaggeríe, che solamente a pensare ci agghiacciano. Mancata per tanto la forza degli intelletti, disparve così nelle lettere come nelle arti quello che pur fino allora era stato pregio e vanto degl' Italiani, cioè un gusto e sentir proprio, comunque corrotto. Da quel tempo in poi nè pure i vizi furono nostri, e scrivendo, e poetando, e scolpendo, e dipingendo e architettando, per non dire delle altre cose, cominciammo, come le scimie, ad imbacuccarci alla francese. Il regno di Luigi XIV, non saprei se più fetido per lascivie, più detestabile per crudeltà, o più pazzo per capricci, regno funesto all' Europa, funestissimo all' Italia, aveva fatto sì che la nazione franzese s' elevasse a modello d' ogni costume e d' ogni sapere; e da lei prendessimo così le frivolezze dell' elegante vivere, come le forme delle arti del disegno e della parola. Se la prosa e la poesía italiana non divennero allora quel vituperio dei nostri giorni, ciò fu perchè

i prosatori e i poeti francesi dei tempi di Luigi XIV, e dei suoi successori, erano prosatori e poeti di sanissimo gusto e di profonda e intelligibile dottrina. Ma lo studiare in quegli, anzi che nei nostri autori del decimoquarto e decimosesto secolo, fù cagione perchè lo scrivere italiano perdesse ogni nerbo e vivezza, e languido e scorretto addivenisse; di che fanno fede, a chi ha sentimento del bello, quasi tutti gli scrittori, che dalla metà alla fine del settecento fiorirono. I quali cento mila volte anteporrei agli odierni intenebratori del pensiero: ma dove un uso migliore di scrivere dovesse tornare, vorrei piuttosto che tornasse quello del Machiavelli, del Guicciardini, del Casa, del Bembo, del Giambullari, del Varchi, dell' Ammirato, del Vasari, dell' Adriani, del Davanzati, del Caro, del Redi, del Bartoli, del Pallavicino, del Segneri, che quello del Muratori, del Tiraboschi, dell' Andres, del Goldoni, del Metastasio, del Milizia, dell' Algarotti, del Corniani, del Lanzi, del Maffei e di cento altri dotti e sensati uomini; ma dal lato dello stile non egualmente commendabili, dacchè essi si avevano formato una maniera più o meno artificiale, cioè foggiata sulla lettura dei libri francesi: e però non essendo il loro stile naturale, come quello de' trecentisti e de' cinquecentisti, che scrivevano colla lingua del popolo, ne conseguitava, che riescisse privo di vivacità, di leggiadria e di forza.

A me pare che tanto le arti quanto le lettere fossero specchio del languore estremo, in che era traboccato il male arrivato secolo. Chi scorresse per un momento la deplorabile storia delle cose nostre, e paragonasse il settecento co' secoli antecedenti, vedrebbe come nel decimo secondo, decimo terzo e decimo quarto secolo non si pensava che ad acquistare e sostenere la propria libertà: e se i popoli pieni ancora della ruggine del medio evo, ciò facevano ferocemente e rabbiosamente: se di fazioni e di tumulti si empivano le città: se odii privati e gareggiamenti municipali amareggiavano le dolcezze del franco vivere, non si può d' altra parte negare, che l' Italia allora non mostrasse almeno di aver petto e braccia e ingegno fortissimi. Nel quattrocento principiarono gli uomini ambiziosi e potenti

a soperchiare. Ma i popoli non se ne stavano, e prendevano le armi, e combattevano gagliardemente: e se la ripugnanza alla servitù non fosse stata vinta dalla destrezza e dalla falsa liberalità, non avrebbe il principato in molte città italiche, e segnatamente il mediceo in Firenze, trionfato. Per altro nel quintodecimo secolo, non si attentarono i principi di mostrarsi assoluti padroni delle repubbliche, e vollero anzi (massime i Medici) apparire coperti del mantello cittadinesco. Segno manifesto, che alle genti non era ancora passata la voglia della libertà. Nel cinquecento fu il vero trionfo della monarchía: conciossiachè i principi, toltasi affatto la maschera, mostrarono un viso tanto più gaio e festoso quanto era più pieno di lusinghe: e i popoli, almeno la massima parte, si credettero felici in quella splendida servitù; e gl' Italiani (ho vergogna a dirlo) combatterono per la causa de' principi, e di principi stranieri, come se fosse stata causa propria. Pure a quando a quando i cattivelli si ricordavano, ch' era meglio il vivere in libertà. E che la memoria della libertà non fosse per anco spenta, lo mostrò la gloriosa ed estrema prova de' fiorentini nel lungo assedio del 1530. Ma da Carlo V in là, il principato ebbe tanto il di sopra, e tanto si raffermò e consolidò nell' assoluto, che d' allora in poi il tentare un' impresa di libertà reputavasi delirio di menti sconsigliate: e pareva dovesse bastare ai popoli il desiderare e volere, che i monarchi, se volevano essere padroni assoluti, almeno fussino moderati ed umani. E che questo fosse veramente desiderio e volere de' popoli, lo confermano le replicate ribellioni del secento, le quali in fine non erano dirette a ripigliare uno stato di schietta libertà, non confacevole più a generazioni corrottissime, ma per togliersi da tante mostruose gravezze e vessazioni. Delle quali maggiormente erano aggravate quelle provincie, che il re di Spagna teneva sotto il governo di que' suoi detestati vicerè: di cui il sole d' Italia non vide mai gente più schifosa per viltà, per crudeltà, per dissolutezze d' ogni maniera. In fatti bastava che un poco il giogo si alleviasse: bastava che una qualche speranza di vita meno incivile e oppressa lampeggiasse, che subito il tumultuante po-

polo tornava mansueto alla servitù, e spesso le grida contro i tiranni cangiava in applausi. Varcato il secolo decimo settimo; dopo la famosa e lunghissima guerra di successione, nella quale i potenti si disputavano il possesso de' popoli, come se biade o bestiami fossero; cominciò il letargo de' popoli: i quali, simili a cadaveri, non si accorsero più nè pur di soffrire: e andò tant'oltre questa prostrazione, che gli stessi principi n' ebbero quasi compassione, e spontaneamente cercarono di rialzargli un poco. Io accenno principalmente ai due austriaci Giuseppe II e Leopoldo I; principi meritamente benedetti; e tanto più da ammirare e riconoscere del bene operato ad esempio del mondo civile, in quanto che vollero essere umani e liberali con uomini, che volentieri e senza fiatare avrebbero continuato a godersi la tortura e l' inquisizione. Principiata adunque la salutare riforma nelle leggi, e in gran parte ancora ne' costumi e conceduto ai filosofi di mostrare le piaghe dell' umana generazione, fu veduto altresì in ogni disciplina, e in ogni arte l' ingegno, stato tanto tempo in ceppi, risorgere e ravvivarsi; e mentre il Beccaría e il Filangieri da una parte gridavano contro le mostruose e feroci usanze di giudicare le colpe e di punirle, e di savie dottrine soccorrevano ai bisogni della legislazione, Raffaello Mengs, Francesco Milizia e Gio. Winckelmann alzavano la voce contro gli abusi, che avevano condotto le arti a quello stato di rovina estrema, e di regole e di norme facevano dono agli artisti. Ma essi non produssero l'effetto dei primi: ed era ragione: conciossiachè nelle scienze morali e legislative la mente discute ed esamina freddamente e positivamente; e può crearsi una norma di giustizia, la quale non deve essere che una, e invariabilmente una. Ma nelle cose dell' arte la bisognava diversamente. Qui regna principalmente la fantasía; e il fine è il bello della natura, ad aggiungere il quale mille vie diverse sono aperte, secondo le qualità degl' ingegni, che alle dette arti si applicano. Per lo che il ridurre l' artistico magistero a norme stabilite, è mettere in prigione la fantasìa, e fare del bello naturale, che è varissimo, un bello circoscritto ed uniforme. Nè questo solo. Chi detta

leggi per la politica degli stati e per la morale de' popoli, non dee lasciarsi agitare dalle passioni; e dev' esser fermo, tranquillo e inesorabile, come chi molte volte è costretto a deliberare non secondo le voci del cuore, le quali spesso consigliano una dolcezza e una indulgenza, che potrebbero tornare in danno pel vantaggio universale. Ma l' artista, che non s' agita, e che non sente palpitare il cuore all' aspetto del bello, che sotto tante e diverse sembianze a lui porge natura, avrà tutti i pregi, che s' acquistarono con le regole, ma sarà privo di quello, che è il principalissimo, di avvivare cioè in modo le sue figure, che non colorite o scolpite, ma vive e vere si paiano.

Pur tuttavía egli è forza confessare, che, quando le arti sono ridotte a quel sozzore, in che erano dopo la metà del settecento, non c' è altro compenso che quello delle regole e degli esempi. Noi già ne facemmo una riprova col fatto de' Caracci: ma allora, oltrechè le arti non erano sì pervertite, come nel tempo, di cui ragioniamo, era altresì fresca la memoria degli usi tenuti dai grandi e perfetti maestri: onde non fu bisogno d' imbrigliar tanto co' precetti e cogli altrui esempi l' ingegno degli artefici, e di condurgli così allo studio delle antiche statue, che non dovesse altresì molto e forse principalmente attendere a quello della natura viva. Vero è che il Mengs, il quale fu allora un vero riformatore, e nella riforma un assoluto legislatore dell' arte, si diè troppo alla speculazione. Qual divario da lui ai Caracci! Questi dettavano leggi e precetti; ma più coll' esempio del proprio operare mostravano in che veramente consista la perfezione dell' arte; e più coll' esempio che co' precetti impedirono che quella precipitasse. Il tedesco fu pittore, e operò anch' egli; e dalle sue opere riportò onori e onore. Chi non ammirerà quel ch' e' lasciò dipinto in Roma in santo Eusebio, in villa Albani, e nella stanza de' papiri in Vaticano? Chi non vi scorgerà un uomo, che aveva l' occhio rivolto ai migliori esemplari dell' arte, e che cercava d' imitarne quella, che a lui pareva, somma perfezione? Ma che le pitture del Mengs fussino tali da poter operare, come quelle di Annibale

Caracci, una felice rivoltura nel regno delle arti, non crediamo. Studiando e imitando, egli fu pittore; privo per conseguenza di quella risoluzione e franchezza e diffusiva energía, necessarie, per iscotere e ridestare quelli, che nel lezzo delle arti si erano addormentati. In somma egli fu più efficace cogli scritti che colle opere: e nessuno forse adombrò ne' suoi libri l'immagine del perfetto artista come il Mengs: immagine, che a somiglianza dell'oratore di Cicerone, poteva riescire utilissima per gli artefici, se fosse stato meno accompagnato da metafisica, e soprattutto da quella perpetua fissazione del bello ideale. Io non prenderò a disaminare i molti e diversi trattati di Raffaello Mengs: i quali chi negassé, ch'essi non sieno frutto d'una gran dottrina e d'un gran senno, sbaglierebbe. Ma credo che sbaglierebbero eziandío coloro, i quali stimassero potersi per quella via tornare all'eccellente perfezione. Non che il dotto uomo non conoscesse e non additasse il bello, infallibilmente imitabile: e quell'esaminare, ch'egli fa, i grandissimi maestri della pittura, paragonandoli fra loro, e desumendone quella che di ciascuno è particolare e somma perfezione, è modo utilissimo agli studi dell'arte e da lui praticato come da nessuno mai era stato fatto. Ma la tedesca insaziabilità di speculare in ogni cosa, e sottilizzare all'infinito, e investigare le più remote cause, lo portava a riconoscere da tutt'altra causa quel bello, ch'egli vedeva e mostrava in Raffaello, in Tiziano e nel Correggio. I quali non da alcuna fantastica idea, ma dal vedere e ritrarre la natura viva in quell'aspetto, che più all'ingegno d'ognuno si confaceva, ottenevano il primo, il perfetto disegno, il secondo, il perfetto colorito, e il terzo, il perfetto chiaroscuro: e il dire che queste tre cose fussino perfezioni *ideali,* come afferma esso Mengs, è un voler metafisicare con pregiudizio dell'arte. Frattanto per questa sua lusinghiera teorica del bello ideale ebbe il Mengs seguaci molti ed operosi: i quali poi la detta teorica volendo ridurre a pratica, e ad una pratica facile e pronta, si diedero a studiare, e quindi a dipingere le statue antiche, nelle quali vedevano incarnata la predicata bellezza ideale.

« Che starci tanto a confondere con altri studi? Se il bello ideale è il maggior bello, e se questo bello fu aggiunto e figurato dagli antichi, non ci bisogna altro che ritrarre le nostre imagini dalle loro sculture, che stanno ferme, e che sono sempre a nostra disposizione. » A favorire questa comoda e vagheggiata usanza servì immensamente il tanto illustrare i monumenti antichi: verso i quali qual fervore s' accendesse dopo i dissotterramenti di Ercolano e di Pompeia, che tanto lustro accrebbero al napoletano regno di Carlo III: e dopo le grandi raccolte di medaglie, di statue, e d'ogni maniera d' antichità fatte nel romano museo, eretto da Clemente XIV, ed ampliato da Pio VI, e nel fiorentino cotanto arricchito da Pietro Leopoldo, lo dichiarano le opere e gli studi del Passeri, del Gori, e sopra ogni altro di Giovanni Winckelmann: il quale, avendo per il primo compilato una storia delle arti antiche, e lumeggiato le sue opinioni, presso a poco come quelle del Mengs, coll' autorità de' monumenti di Grecia e di Roma, non è a dire quanto per sua opera si dilatasse e abbarbicasse fra gli artisti d' ogni specie lo studio e la imitazione dell' antico. Dall' una all' altra banda d' Italia, fu gridato e ripetuto che tutto il bene e tutto il bello era nel ricopiare i marmi che la bellezza greca figuravano. E questo grido tanto più volentieri secondarono gli scultori e i pittori, in quanto che si vedevano aperta una via per giungere con assai minor fatica e dispendio ad una eminente gloria. Laonde lo studio della viva natura fu quasi messo da parte: e le arti divennero belle d' una bellezza antica, non per indole propria, ma per imitazione servile.

Un altro fatto s' aggiunse perchè l' arte si raffreddasse per via di servile imitazione; e questo fu il gran riprodurre, che allora fece l' intaglio in rame, le opere de' sommi maestri e segnatamente di Raffaello. A tutti è noto la grande opera del Volpato, che fu cagione perchè i miracoli delle stanze vaticane dappertutto si vedessero: e nessuno ignora come allora cominciasse Raffaello Morghen a crearsi quel principato di classica incisione, che nessuno mai ha potuto contrastargli, e a cui il mondo deve, che le sublimi glorie della pittura italiana si godessero

da ogni generazione di persone. Ora il vedere per ogni cosa in istampa Raffaello, era causa, che gli artefici, inclinati già a copiare, si andavano abituando a riprodurre fedelmente le sue invenzioni e le sue immagini, per la stessa ragione che erano tratti a ritrarre le statue. Conosciamo il bello, sappiamo dov'è: dunque approfittiamone: facciamolo nostro. E qui era l'inganno: perchè detto bello rimaneva sempre a chi essi l'avevano tolto: e passato nelle opere, cessava d'esser bello: non essendovi quello, che è il massimo pregio dell'arte, anzi quello che fa, che l'arte sia arte bella, voglio dire il desumere ogni bellezza dalla viva natura. Il vedere delle statue e delle stampe colorite, comecchè le une e le altre fussino opera di nobilissimi e maravigliosi ingegni, doveva col tempo generar tedio e indifferenza: e così fu in realtà. Non potevi dir male di que' ripetitori delle invenzioni raffaellesche, e di que' coloritori delle statue greche: e anzi ti era forza lodarne lo scelto contornare, il nobile panneggiare, il dignitoso atteggiare, e in fine ogni decoro e proprietà d'invenzione e di costume. Ma con tutto ciò niente era che ti movesse ed eccitasse, mancando la qualità principale ed essenzialissima, cioè il ritratto del vivo; per lo che avvenne che, dove le opere stravolte de' secentisti produssero dispetto e avversione, quelle compassate de' riformatori fecero sonnecchiare: e credo che da quel genere di fare movesse in gran parte quella indifferenza, che oggi è giunta al colmo per le arti belle: imperocchè, non potendosene dir male, e d'altra parte non provandosene quel diletto che sveglia e scote, si andò adagio adagio perdendo l'amore alla grande pittura, e in quella vece si volse l'appetito alle stampe, alle litografie, agli acquerelli, alle miniature, ai disegni per Album, ai vasellami, e finalmente alle carrozze, ai cavalli, e altre bestiereccie vanità.

Ma riconducendo là, donde è mosso questo nostro discorso, cioè al principio della riforma, operata primieramente dagli scritti del Mengs, del Milizia e del Vinckelmann, non ostante gl'inconvenienti accennati, bisogna dire che senza di essa non sarebbe stato mai possibile levar l'arte da quel bruttissimo

stato, in che era caduta verso la metà del settecento: e aggiungiamo che altro mezzo allora non c' era che quello d' indirizzarla alla imitazione dell' antico, figurato nei marmi. I quali, oltrechè agevolissimamente si porgevano al ritratto che ne facevano gli artefici, per essere cosa immobile, allettavano e seducevano con quella bellezza ideale: che certo era un potentissimo antidoto all' ignobile e triviale e mostruosa maniera di quegli artefici da osteríe. Per dir le molte cose in una: era l' arte alle condizioni di quel malato, cui se un rimedio giova per ridonargli la vita, diviene in pari tempo germe di altra infermità, che non l' uccide, ma lo rende balogio, e privo d' ogni vigore e d' ogni brio di sanità. Ancora le lettere riformate dagli arcadi languivano, e facevano languire il secolo: ma per le lettere sorse finalmente un Parini, sorse un Alfieri: i quali alle melenseríe e piaggeríe de' pastorelli e delle mandrie d' Arcadia contrapposero una poesía alta e sublime: che fu come un fuoco elettrico, che scosse e ravvivò la torpida età: e quasi la costrinse a sentire il crudele giogo che l' opprimeva, e a vergognarsi del lascivo ozio in che poltriva. O Vittorio Alfieri: quanto poco farebbero gl' Italiani a petto a quello, che per essi operò il tuo ingegno, se in ogni città, in ogni villaggio rizzassero un simulacro alla tua memoria. Ma le arti del disegno dipendevano troppo dalla qualità dei tempi e dei costumi. Un filosofo, un poeta, un oratore può elevarsi al disopra dell' età sua, e da altri tempi e da altri costumi prendere immagini ed espressioni con minor pericolo di riescir freddo e servile e indifferente agli uomini ai quali parla; e la ragione è, che i principii così dell'arte del disegno come dell' arte della parola sono i medesimi: ma l' istrumento per operare è affatto diverso: e al pittore e allo scultore è mestieri aver viva e presente l'imagine, e quella contraffare fedelmente; mentrechè lo scrittore operando coll'istesso mezzo, col quale concepisce, e dovendo guardare alle cose più cogli occhi della mente, che con quelli del corpo, può e molte volte deve al suo tempo contrastare; e, se è possibile, ricondurlo al buono qualora al cattivo fosse volto. Il che fece l'Alfieri; conciossiachè rappresentando nelle sue tragedie l'antica grandezza

e libertà, e mettendola a contrasto con la piccolezza e servitù moderna, produsse l'effetto di togliere all'età sua gran parte di quella putredine, e quasi rifarla, o almeno rinvigorirla e rinforzarla a men rei destini. Ma le opere degli artisti erano anzi riprova della sopraddetta piccolezza e servitù: le quali a molti segni si manifestavano, e particolarmente alle facce e agli abiti, che pur sono le cose, cui devono in primo luogo guardare i pittori e gli scultori. Che meschinità di volti, che miseria di vestire non erano principiate col secolo decimo ottavo? La mollezza che affievoliva gli animi, svigoriva altresì e alterava i corpi: i quali, non avendo più alcuno di quegli esercizi che danno destrezza e gagliardía, s'accasciavano, e di generazione in generazione indebolendosi e sformandosi, acquistavano quelle fisonomie, che a paragonarle co' ritratti delle età antecedenti, si vede chiaro essere l'umana razza notabilmente scaduta. Alla meschinità de' volti e delle membra corrispondevano le ridicole e goffissime fogge dei vestiti, che, principiate nelle arti francesi al tempo di Luigi XIV e XV, continuarono e divennero ancor più ridicole e goffe per tutto il secolo decimo ottavo. Che dovevano adunque fare i poveri pittori e scultori? Una di queste due cose: o di rappresentarci le figure in *guardinfante* e in *giubbino:* ed empire i componimenti delle lore istorie di scimieschi volti: ovvero ad altri modelli, ad altri abiti di età remote volgere l'ingegno e la mano; e a questo secondo partito s'appigliarono: che vuol dire ad un partito meno disdicevole alla dignità delle arti belle, ma contrario all'indole di esse arti, che è di figurare la natura visibile. Almeno nel secento i vestiti e i costumi erano affettati, leziosi, stravolti, ma un certo che di pittoresco e di vago mostravano: nè l'alterazione della razza umana per lo mescolamento del sangue spagnuolo era a tal punto arrivata, che ancora un resto di vigore e di maestà non vi si scorgesse.

Proprio verso la maetà del settecento la natura in tutti i suoi aspetti visibili parve come negarsi all'opera delle arti: colpa non d'essa natura, ma degli uomini che l'avevano viziata e fatta misera. Onde gli artisti allo statuario greco e romano

si rivolgevano, e da esso pigliavano i volti, le espressioni, e i vestimenti. Nobiltà e decoro ottenevano: vivezza e sentimento, no di certo; perchè ciò non si ottiene che ritraendo il naturale. Avvenne per tanto che, chi men che interamente si fosse dato a cercare nell' antico il bello ideale, veniva ripreso e tenuto a vile: come fu del lucchese Pompeo Battoni; il quale andato a Roma dopo avere studiato sotto Domenico Lombardi, volendo tener via un po' diversa da quella aperta dal Mengs, e vedere se dalla natura viva, comunque ella si mostrasse, gli fosse riuscito di cavare ancora le bellezze dell' arte, incontrò opposizioni e rimproveri, ed ebbe fama minore del suo merito. Veramente, che si mostrasse il Mengs poco amico alla sua riputazione, non mi maraviglio, essendo che in lui scorgeva un competitore nella stessa arte, e un competitore che ricusava di aderire alle massime; per le quali egli era venuto in tanta celebrità. Mi fa alquanto maraviglia, che l' imparziale Milizia sì bassamente e con tanto dispregio scrivesse di lui. Ma ancora il Milizia era preso alla illusione del bello antico, trattovi anch' egli dal pensiero, che senza questo mezzo non era possibile cavar l' arte dal lezzo in cui si trovava; onde per la medesima causa, per la quale fu esagerato encomiatore del Mengs, fu dispregiatore e vituperatore del Battoni. In fatti il principal carico che gli dà, è di mostrarsi ignorante delle cose di Roma e di Grecia. E questo carico era allora il maggiore, che potesse avere un artista. La conseguenza fu che mentre la scuola più naturale che ideale del Battoni finì quasi con lui, non avendo avuto di seguaci degni di memoria, che, Antonio Cavallucci, quella tutta ideale del Mengs continuò, ed ebbe grande credito allora, e più anche negli anni successivi.

Se tanto adunque furono la pittura e la scultura tratte alla imitazione dell' antico, con più necessità, e certamente con più ragione vi fu tratta l' architettura. In fine il pittore e lo scultore hanno sempre una guida nella natura viva: la quale, comecchè si alteri e sformi per le male instituzioni e costumi degli uomini, pure non si cangia mai al segno, che non possa dare alcun modello buono da ritrarre. Ma l' architetto, come

più volte abbiam notato, non riceve dalla natura, che delle vaghe e generalissime norme: le quali poi affatto si perdono quando gli usi tirano l'arte al brutto: e in questo caso è assolutamente indispensabile ricorrere a quei secoli, che nella loro civile grandezza ebbero gusto eccellente e godibile in ogni tempo. A ciò induceva la sferza inesorabile del Milizia, a ciò gli esempi assai commendabili e commendati del toscano Niccolò Gaspero Paoletti, e del vicentino Ottone Calderai. Ma i tempi vi si opponevano: ed ecco un'altra notabile differenza fra le condizioni della pittura e della scultura, e quelle dell'architettura. Le prime non sono arti di necessità: e per conseguenza se dalla qualità degli usi e de' costumi possono essere tirate a far bene o male, non hanno co' detti usi e costumi quella colleganza stretta e immediata, che pur con essi è costretta a mantenere l'architettura. Chi direbbe che i templi, i tribunali, le case, le terme e gli altri edifizi degli antichi greci e degli antichi romani potessino convenire ai moderni, dopo tanto cangiamento di leggi, di religione, di morale e di usanze? Ben per altro i moderni possono e devono giovarsi dell'architettura antica da quel lato, che ad ogni sorte di edifizi può convenire: cioè pigliando quegli ordini, quegli ornamenti, quelle proporzioni, quella grandezza, quella solidità, quell'eleganza, e dette cose trasportando ed acconciando (come fece il Palladio e molti altri) alle fabbriche destinate agli usi moderni. Ma egli è bene in questo *trasportare* ed *acconciare* la somma difficoltà. Lo scultore e il pittore che imita l'antico, facilmente aggiunge il fine di colorire o di tornare a scolpire quelle statue, le quali hanno una perfezione sensibilmente circoscritta: nè è impedito dalla grettezza delle commissioni e dei tempi: attesochè il fare un gruppo o un quadro è assai meno che innalzare un edifizio: alla cui opera bisogna che assolutamente concorra il favore del secolo: il quale se inclina al piccolo e al gretto, non giova che l'architettore studi e si sforzi d'imitare la grandezza antica. Ancora ripetendo e gli ordini, e i capitelli, e le cornici, e gli spartiti delle fabbriche greche e romane, farà opere infelici, che testimonieranno sempre la miserabile

condizione de' tempi. E sto per dire, che non serve nè pure l'avere commissioni grandi, se gli usi e i costumi sono miseri. Non è però maraviglia, se dove la pittura e la scultura furono almeno capaci di appropriarsi l'antico, l'architettura nè pur di ciò si potrebbe lodare: e andò sempre di miseria in miseria, seguitando le inclinazioni dell'età rimpiccolita.

Pareva che sul finire del secolo, quella fiera scossa del rivolgimento francese dovesse essere causa, perchè le generazioni tornassero all'antica grandezza: e certo le penne di quei grandi filosofi, che ne gittarono i semi, erano a questo fine dirette. Ma l'effetto fu che in Francia si sparse molto sangue, e atroci delitti si commisero; nè alcun bene, anzi molto male, venne all'Italia, che partecipò ai crudeli e disonesti fatti della bugiarda nazione, per essere tanto più vergognosamente soggetta, quanto che la soggezione a lei veniva col nome di libertà. Tuttavía da quel tempo le speranze e i desiderii di libertà si raccesero nel petto de' popoli: quando a spegnerle e soffocarle venne sul principio di questo secolo Napoleone Bonaparte. Del quale non so se l'Europa debba dolersi; ma l'Italia non può che dolersene e sdegnarsene, se non le è grave la vergogna, che in cambio di lei, stata signora del mondo, avesse la Francia il soglio del novello impero. Dicono i sapienti d'oggi, che Napoleone cangiò faccia al secolo: e credo ben che gliene cangiasse: ma se una migliore, o una peggiore gliene desse, lascio che ognuno giudichi a suo talento. Questo dico, che per lui non riacquistarono i costumi, nè quel vigore, nè quella grandezza, che vogliono le arti belle: e ne fan fede i monumenti di esse arti, che sono i testimonii più sinceri e più sicuri dell'eccellenza d'un popolo. Nè dee recare stupore, che in una monarchía tanto potente e tanto magnifica, qual fu la napoleonica, non tornassero le arti, e segnatamente l'architettura, alla grandezza degli antichi. Conciossiachè viene nuovamente a farsi manifesto il fatto, che sul principio del secondo libro di questa storia pur notammo; come cioè la potenza dei grandi monarchi può dare alle arti quanto giovi per farle giungere al colmo di perfezione, qualora elle a detta perfezione

sono già incamminate; ma se giacciono in basso; se di farle risorgere è mestieri, nulla o poco possono le monarchíe. E la ragione è, che, bisognando prima restituir vigore agl' ingegni, e affetto a' cuori, ciò non s' ottiene che in virtù di quegli eccitamenti gagliardi e popoleschi, che vengono dalle repubbliche, e che danno all' uomo qualcosa che lo solleva: come fu nel dugento per l' Italia nostra: e come più o meno avvenne in Grecia e in Roma. Napoleone (salvo ch' egli a differenza degli altri, toccò colla rapidità del fulmine gli estremi della prospera e dell' avversa fortuna) fece in fine quel che aveva fatto Alessandro, Cesare e più tardi Carlo V. Fu autore d' una splendida tirannía; nella quale le lettere e le arti tanto ebbero accoglienza e premio, quanto che a festeggiare e rallegrare il nuovo signore venivano adoperate. E chi dicesse che di occasioni grandi e magnanime mancasse loro, non direbbe il vero. Ma che rileva? Esse non poterono per questo cangiar costume; anzi, veggendo che l' età, comecchè strepitosa e sanguinosa di guerre e di vittorie, non porgeva aspetti esteriori di grandezza civile, seguitarono il cammino già preso; cioè a valersi degli esempi degli antichi, mostrati dalle statue, dai bassirilievi, e dai resti degli edifizi: che è quanto dire seguitarono ad essere più immagine di altri tempi, che del secolo in che operavano.

Quando io fo paragone fra loro dei secoli dell' arte in Italia, osservo questo, che sarà come riepilogo, e suggello a questa mia storia. Nel secolo decimoquarto, comecchè i costumi non fussino più così severi ed incorrotti, come nell' età antecedente, pure non si erano ancora spogliati di quella civil robustezza e severità, che imprimeva in essi lo stato franco; segnatamente in Firenze, la cui repubblica era tuttavía in piè e in vigore. Nè la religione (quantunque verso lei non fusse più quella purità d' animi dei primi tempi) manteneva piccolo fervore ne' popoli, il quale congiungendosi e immedesimandosi co' movimenti di libertà, faceva, che nelle stesse discordie e tumulti civili, spiccasse e rilucesse un forte e alto sentire, che dava alle virtù i maggiori chiari, e alle scelleratezze i maggiori scuri; che è quanto dire ricevevano gli

artisti impressioni gagliarde e non fallaci. Quindi gagliardo, rispetto al sentimento, e non fallace doveva essere l'esercizio della loro professione; vale a dire non avevano bisogno di bellezze artificiali. Trovavano nel popolo, cioè nella natura viva, e quelle faccie affettuose ed espressive, e quegli atteggiamenti vigorosi e composti, e quegli abiti che senza affettazione e leziosità vestivano dignitosamente gl' italici corpi. In una parola l'indole del secolo era dimostrata nelle opere degli artefici. E che il trecento avesse indole gagliarda e generosa, lo mostrano il campanile di Giotto e la loggia del l' Orgagna.

Nel quattrocento cominciò il principato, ma copertamente: anzi tanto più coperto, quanto che maggiormente voleva sormontare le repubbliche. Quindi tutte le apparenze di quelle conservò, aggiungendovi qualcosa di più splendido e gentile, che piaceva ai popoli già cominciati ad ammorbidirsi. Chi disse, che allora venne meno la religione cristiana, disse un solenne errore: imperocchè da lei speravano, ed ebbero il principal sostegno i nuovi principati: e quanto i primi Medici ne fussino teneri, lo mostrano le opere loro per aumentarla. Ricevettero per tanto le arti quasi le medesime impressioni nel quinto decimo secolo: e siccome la pittura e la scultura avevano acquistato dal lato dell'esecuzione, così rappresentarono meglio le figure e le storie: ma sempre nei termini della natural verità, che era loro dinanzi agli occhi viva e palpabile. Credo, che a Masaccio, al B. Angelico, al Gozzoli, al Ghirlandaio e al Perugino non fusse mestieri d'altro, che di saper bene ritrarre e acconciare ai loro componimenti quelle teste, que' portamenti, quegli abiti, che vedevano per le piazze, per le chiese e per le case.

Splendidissimo e magnifico fu il principio del cinquecento: in cui i principi, deposto il mantello cittadinesco, cinsero la corona reale, lieti e festeggianti i popoli già domati. E le arti furono testimoni di quello splendore e di quella magnificenza. Splendore e magnificenza, che erano sempre nei termini della bellezza civile; non potendosi tutto a un tratto distruggere

gli effetti nascenti dai costumi de' secoli antecedenti. Il che ci mostrano (per non dire d' altri esempi) le stanze e le logge del Vaticano: dove l' arte, che non ritrae che il vivo, fa vedere che la cominciata pompa del decimosesto secolo riteneva ancora gran parte di quella severa dignità di costume, che piacque alle antecedenti etadi. Dopo la metà del secolo, cominciò l' effeminato e corrotto vivere alla spagnuola, e le arti anch' esse fecero conoscere che dai costumi del tempo ritraevano; per lo che, se acquisto fecero, e merito ebbero, fu dal lato che appaga e diletta i sensi. Quindi uno sfoggiare, come per lo innanzi non s' era visto, in morbide carnagioni, in lucidi broccati, in sontuosi apparecchi, in macchinose rappresentanze. Colore, chiaroscuro, prospettiva: difficoltà di scorti: ornamenti d' ogni genere, furono recati ad una perfezione, che più non si poteva desiderare. In fine l' arte era ritratto di ciò che gli uomini facevano e appetivano.

Eccoci al secento; tanto accusato e giustamente accusato di stravaganza, di goffaggine e di ogni sorte di corruzione. Ma non erano ne' costumi le stravaganze, le goffaggini, la corruttela? Non era così la generazione italiana tralignata, che ne' volti, negli abiti, nel portamento, e in fine in ogni cosa, dava a vedere affettazione ed esagerazione estrema? Dunque le arti non si fecero che rappresentatrici d' una natura travolta e viziata: la quale, poichè in fine era natura, recava agli occhi una certa vivacità e novità, che ancor oggi siamo costretti ad ammirare nelle opere de' secentisti.

Veramente non fu che dopo la metà dello scorso secolo che le arti cessassero di essere immagine de' costumi del tempo: i quali a dir vero non avevano nè purità, nè severità, nè splendore, e nè pure quel non so che di ricco e di pittoresco, che nella stessa stravaganza e goffaggine mostrava il secento. Mai non s' era veduto tanta meschinità e ridicola grettezza di vestiti, di costumanze, e persino di fisonomíe, che dura ancora. Mai per le arti del bello non furono in natura così chiusi gli aspetti del grande. Mai non si porsero alle fantasíe tanto sterili sorgenti di eccitamento. Onde non dee far

maraviglia, e non dee essere riferito a colpa degli artefici, se eglino cercassero in altri tempi una natura, che, senza far ridere, fosse ritrattabile: e dovendone scegliere una, che non vedevano, scelsero la greca, impressa ne' marmi. E credo che ottimamente facessero: imperocchè con quella poterono almeno riacquistare al loro magistero tutto ciò, che gli stravolti seicentisti gli avevano tolto: voglio dire decoro, nobiltà, e convenienza d' ogni parte col tutto. Il *bello* era greco, era ideale, non iscaturiva dalla viva natura, non era effetto del sentimento degli artisti, non eccitava, non moveva, dava nell' uniformità, in fine in quello, che chiamarono convenzione accademica; ma comunque fosse, era *bello*, che servì, se non ad altro, a ravvivare e tener presente nella memoria delle genti il miglior testimonio d' una civiltà, non a vapore, ma grande e gloriosa, e svisceratamente amica della perfetta bellezza: indizio di perfetta virtù. Se le opere del Canova non avessero arrecato altro benefizio, per questo solo non darebbero mai gli uomini abbastanza di lode e di gratitudine a quel grande e angelico uomo, nel quale era risorto non pur l' ingegno, ma la bontà de' vecchi artisti, che l' arte coltivavano non per prezzo, non per ambizione, non per superbia; ma per amore. O perversità de' tempi, che impedì al Canova di tenere interamente la via di coloro, che dalla natura viva unicamente e schiettamente ritrassero le loro immagini: e lo costrinsero ad essere quel che certamente stato non sarebbe, se ai tempi di Donatello o di Michelangelo fosse nato. E degno era che in quei tempi nascesse una tanto mirabile e adorabile virtù; nel cui nome voglio sia fine alla mia storia. La quale di ciò, che operarono la scultura, la pittura e l' architettura dalla metà del passato secolo in fino a questi giorni, non dee ragionare. Non perchè ancora in questo tempo non le si porgerebbe orrevole materia, e degna di memoria. Ma perchè io non ho assunto, nè potevo assumere altro ufficio, che quello di semplice storico dell' arte: onde, acciò le mie parole non fussero del tutto vane, e anzi avessero alcuna autorità, era mestieri, che non andassero oltre quelle cose, sulle quali il giudizio degli ar-

tisti di tanti secoli ha renduta omai invariabile e inconcussa la opinione delle genti. Tutti oggi, (almeno tutti quelli che non hanno offeso l' intelletto, e fatto separazione dal sentimento comune) danno a Raffaello il primato nella pittura; riconoscono in Michelangelo un ingegno straordinario e potentissimo: che, avendo osato più d' ogni altro, fu cagione che quelli, che gli andarono dietro, conducessero l' arte nel precipizio; e tante altre verità riconoscono, che non accade ora ripetere. Ma intorno ai meriti del Canova del Thorwalsen, dell' Antolini, del Valadier, dell' Appiani, del Bartolini, del Benvenuti, del Camuccini, del Landi, del Sabatelli, del Bezzuoli, del Pampaloni, del Finelli, e di tanti altri di fresco morti, ognun sa quanto ancora siano disparate le opinioni fra gli stessi artisti: al cui giudizio spesso fa velo, o l' aver avuto con quegli odio o amicizia, o anche il non esserci stato tempo sufficiente a raddrizzare e purificare i loro pareri. I quali quando saranno passati per il crogiuolo di più lungo tempo, e saranno cessate le cagioni d' amore o d' ira, e per conseguenza avranno acquistato quell' autorevole voce, che non mentisce, nè lascia mentire, non mancherà chi le cose operate dalle arti nel passato secolo, e nel nostro, farà presenti alla posterità. Io voglio solamente aggiungere, che a volere che le arti (e segnatamente l' architettura, che si trova in assai più misera e infelice condizione) tornino alla grandezza e bellezza dei nostri maggiori, è mestieri che prima al grande e al bello si raddrizzino i costumi: il che non veggo per ora: e parmi anzi che in ciò si vada ogni dì peggiorando, se è vero che la grande e desiderabile civiltà non dimora nei progressi ed allettamenti materiali, ma bensì ne' progressi dell' intelletto, nella sincerità degli affetti, e nel vigore di quelle passioni, che conducono, non a disputare di patria vanamente e ipocritamente, ma ad amarla di forte ed efficace amore, e con quelle virtù che partorirono libertà non bugiarda alle città di Roma e di Grecia. Si grida contro le arti, perchè non sono quelle, che furono una volta. Ma le arti belle non vogliono banchieri, usurieri, locandieri, doganieri, calcolatori; ma generosi, magnanimi, liberali

uomini: non vogliono popoli fiacchi e mutabili nell' animo: pigri e infemminiti nel corpo: ma sì bene gagliardi petti, e gagliardissime e ferme volontà. Da ultimo vogliono un secolo d' indole affatto diversa dal presente. Felici i nostri nipoti se lo vedranno sorgere. Allora l' architettura non produrrà fabbriche mercantili e vergognose, che ad esempio di Francia e d' Inghilterra bastino a una mezza generazione. Nè la pittura si vedrà esercitata in quadri da *gabinetti*, in acquerelli e in disegni per *Album:* ma sì tornerà a maggiormente usarla in grandi e durevoli storie per grandi e durevoli edifizi. Prendiamone argomento dalla scultura: per la quale volgendo men rei ed avversi i tempi, sono ancora più prospere le condizioni: e migliori sarebbero, se l' architettura potesse con lei meglio collegarsi, e grandeggiar d' accordo pubblicamente: essendo cosa manifestissima, che le tre arti sono in modo fra loro di parentela e d' indole congiunte, che dalla grandezza di una dipende assaissimo quella delle altre.

Qui depongo la penna: non senza porger preghiera a quei benevoli, che per caso avessero gittato uno sguardo su queste carte, a volermi usare indulgenza e per gli errori ne' quali sarò caduto, e per il mio dire troppo libero, che a molti forse saprà agro. Ha pur tanti il secolo, che il festeggiano e gridano grande e glorioso. E seguitino a piaggiarlo coloro, che a prezzo di adulazioni acquistano fama e onori. Io sarò contento se a qualche savio e discreto uomo non parrà del tutto indegna e inutile questa mia qualunque siasi fatica. La quale altri avrebbe potuto condurre con più dottrina e ingegno: nessuno con più diligenza e amore.

FINE DEL SECONDO ED ULTIMO VOLUME

INDICE DE' LIBRI

INDICE ALFABETICO

DEGLI ARTISTI E DELLE MATERIE

IL NUMERO ROMANO INDICA IL VOLUME,
L'ARABO, LA PAGINA.

A

B

C

D

E

F

G

I

J

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

Z

W

...nea prima, *richiese a...* ...
...*ese ec.*

Nel vol. ..., pag. 310 e 312 leggi *Lanini* e non *Lavini*.

Per altri errori che fossero occorsi ci rimettiamo all' intelligenza del lettore.